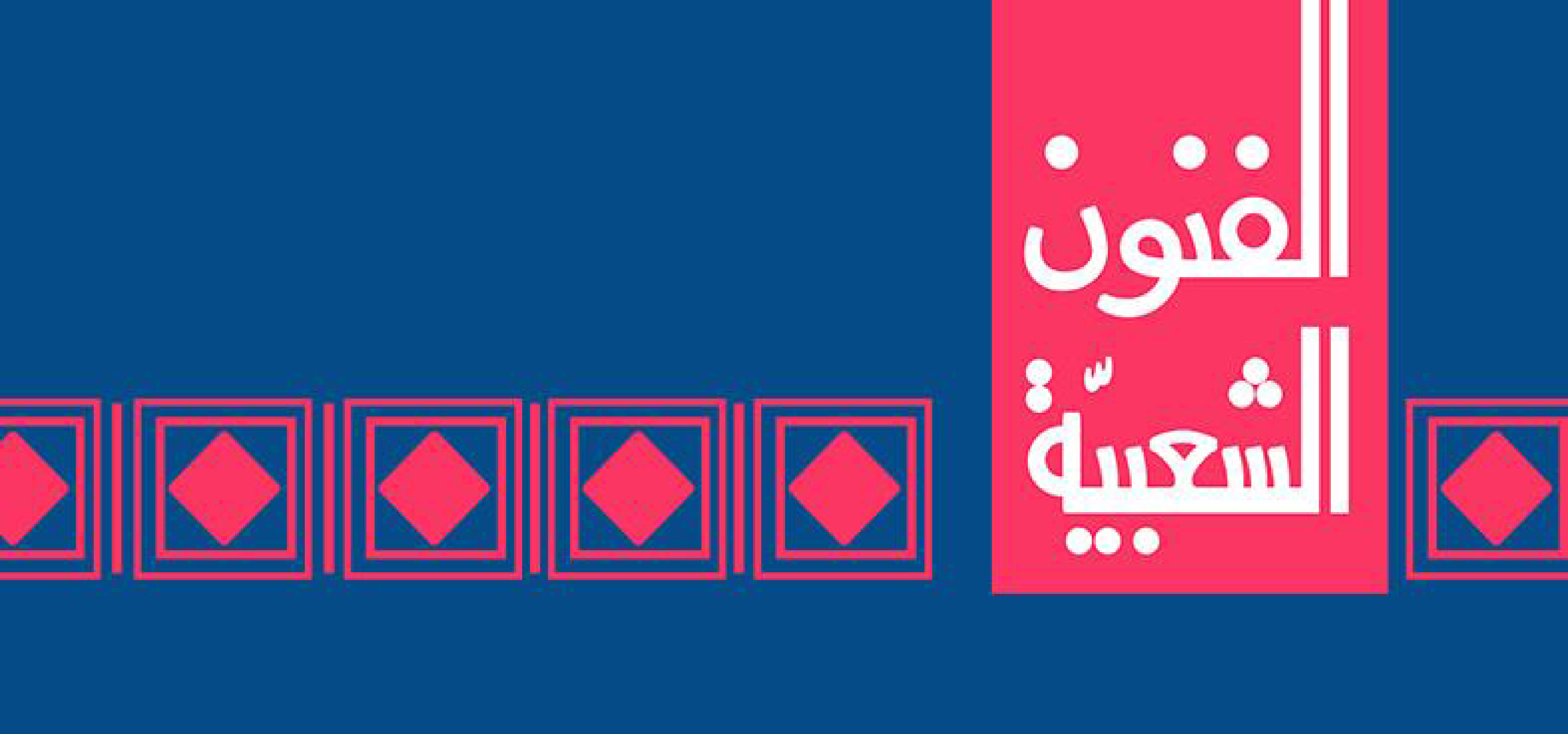
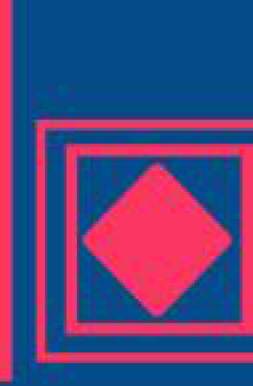
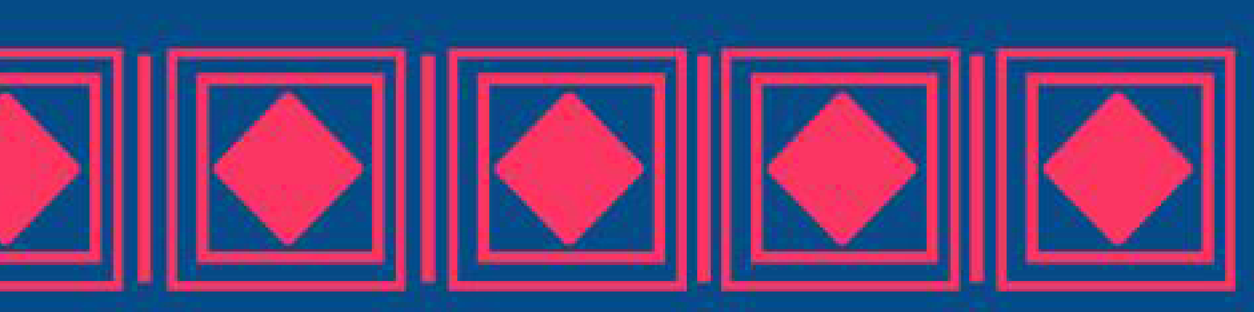




الفنون الشعبيّة

العــــدد ١٣
يونيو ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد الثالث عشر ـ السنة الرابعة يونيو ١٩٧٠

فهـــرس

صورة الغلاف الامامى : عروسة المولد ، وهى ترتبط فى أذهان الناس بحلول المولد النبوى الشريف ، وما يصاحب ذلك من احتفالات شعبية ودينية ، وعروسة المولد احدى المظاهر البارزة فى هذه الاحتفالات . وكثيرا ما يتفنن الصانع الشعبى فى صنعها مضيفا ومبتكرا .

صورة الغلاف الخلفى : عمارة نوبية ، تظهر فيها الوحدات الزخرفية والحوائط المرتفعة مما يؤكد اتصالها بالتراث المصرى القديم .

معهد الفنون الشعبيّة !

.. مشروع جدير بالتنفيذ

الدكتور عبد الحميد يونس

لسنا فى حاجة الى ان نؤكد مرة اخرى الحاجة الماسة الى انشاء « معهد الفنون الشعبية » . فالصورة المتكاملة لأكاديمية الفنون لا تتحقق ، الا بانشاء هذا المعهد .. ولقد عبرت الحياة الثقافية فى مصر والشعوب العربية الشقيقة الأخرى عن هذه الحاجة فى كل مناسبة . ذلك لأن التراث الشعبى الذى يتوسل بالكلمة والايماءة والاشارة والحركة وتشكيل المادة يقوم بوظائف حيوية وأساسية للأفراد والجماعات . وهو الذى يربط ماضيها بحاضرها بوشائج ثقافية وحضارية وهو الذى يحقق وجودها الانسانى مع الأمم والشعوب الأخرى وهو الذى يخلصها من الرواسب وعوامل الجمود وآثار التخلف وفوق هذا كله يجسم التراث الشعبى احلام الجماعة تجسيما يدفعها الى السير الحثيث فى مدارج التقدم .

* * *

ولقد أوضحت العناية بالتراث الشعبى ضرورة خلق أجيال قادرة على تمييز الأصيل من الدخيل والمنحول .. جيل يستطيع ان يخلص هذا التراث من البقايا والرواسب التى تحول دون الأخذ بأسباب التقدم الحضارى ، والتى تحجب الرؤية الصحيحة للأهداف الحقيقية والتى استعان بها فى كثير من الأحيان دعاة الرجعية وجنود الاستعمار . ولما كانت أكاديمية الفنون هى الجهاز الذى يعمل على تواصل الأجيال فى عالم الابداع والتقويم ويصوغ المستقبل ، بما ينبغى له من وعى وعلم وقدرة خلاقة فان «معهد الفنون الشعبية» سيدعم الأسس التى تقوم عليها الأكاديمية ويستكمل المجال الذى يناط بها أن تعمل فيه .. ولم يعد هناك شك فى أن وزارة الثقافة هى المسئولة عن الحفاظ على التراث الشعبى وحمايته من الدخيل والزائف واعانته على مسايرة التطور بنفس الخطوات التى أتيحت – وتتاح باستمرار – للفنون الرفيعة الأخرى . وهذه المهمة ليست مقصورة على تهيئة المعلمين ولكنها تتجاوز ذلك الى رعاية الابداع الشعبى نفسه مع الكشف عن عبقرياته ونماذجه وتصنيفها وعرضها واعدادها للدراسين والفنانين المبدعين.

ولم تتوقف الحياة الثقافية عن الدعوة الى انشاء « معهد الفنون الشعبية » منذ أكثر من عشر سنوات ولقد استجابت وزارة الثقافة مشكورة لهذه الدعوة الجادة الواعية وكان تصورها لأكاديمية الفنون تصورا متكاملا يستوعب الثقافة الشعبية والابداع الشعبى وليس أدل على ذلك من الاحتفال بوضع حجر



الأساس لهذا المعهد فى نفس اللحظة التى خرجت فيها فكرة الأكاديمية الى الوجود ولم تعد مجرد معاهد مبعثرة لهذا الفن او ذاك من فنون الحركة والايقاع . كما أن المسئولين عن « مركز الفنون الشعبية » وقت ذاك قد بادروا الى تخطيط ((معهد الفنون الشعبية)) بأقسامه ومتاحفه ومراحل الدراسة فيه . واذا كانت الوظيفة تخلق العضو - كما يقول علماء الحياة والأحياء - فان تجاهلها يعد قصورا عن ادراك جوهر الثقافة وعناصرها الحقيقية ووظائفها الايجابية الى جانب تداخلها وتكاملها وتاثير بعضها فى بعض .

ومع الاعتراف الكامل بالظروف الدقيقة التى يمر بها شعبنا فى معركة المصير الحضارى ، فان انشاء معهد الفنون الشعبية لا يمكن أن يعد ترفا أو تزيدا أو عنصرا غير حيوى يمكن الاستغناء عنه ، أو - على أقل القليل - تاجيله . واخراجه الى حيز الوجود بعد الشعور بالحاجة الملحة اليه يمكن أن يتحقق من الناحية العملية فى أضيق الحدود مع الافادة الكاملة من المرافق والمعاهد والوحدات الموجودة فى وزارة الثقافة ، ولا أقول فى غيرها من الوزارات .

وعلى هذا الأساس يقتضينا الواجب الثقافى أن نتقدم بهذه الصورة - المجملة والمركزه لمعهد الفنون الشعبية ..

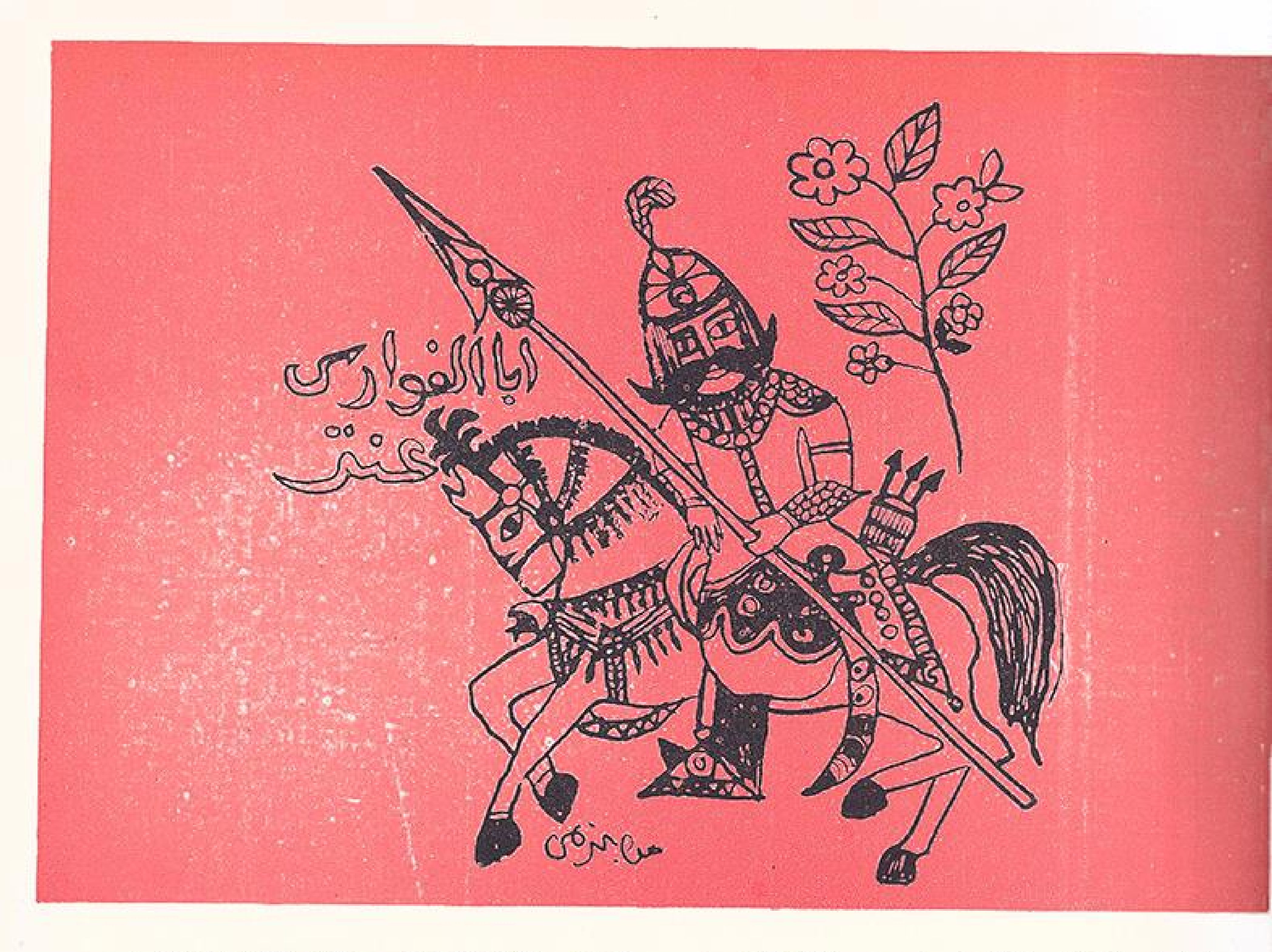
أهداف المعهد

ولا تحتاج الأهداف الرئيسية لمعهد الفنون الشعبية الى كشف أو استقصاء أو حتى اعمال فكر ... ان هذه الأهداف هى : -

١ - خلق أجيال من الحاصلين على قدر مناسب من التخصص فى ((المأثورات الشعبية)) يلمون بأصولها ومناهج دراستها وتصنيفها الى جانب الالمام بالعمل الميدانى الذى يتبعها ويجمع وثائقها ونماذجها من بيئاتها المختلفة .

٢ - اظهار مجموعة من المتخصصين فى ((الفنون الشعبية)) بحيث يبرز التخصص الدقيق فى كل من هذه الفنون مع المشاركة فى العلم بأصول الفنون الشعبية والقدرة على تمييزها .

٣ - معاونة الحياة الفنية والثقافية على



تواصل الحذق التقليدى في صناعة الفنون والحرف التقليدية أو الشعبية حتى يتاح لها التقدم ولا تتعرض للاندثار أو الانحراف أو التزييف .

٤ ـ معاونة العاملين فى مجالات الثقافة على اختلاف عناصرها ووسائلها وبيئاتها على الالمام بأهمية الفنون الشعبية وتمييز عناصرها ومعرفة قوانين تطورها ومناهج جمعها وعرضها للافادة من ذلك فى الحفاظ على التراث الشعبى والتقاليد الأدبية والفنية الشعبية .

وهذه الأهداف من اليسير ان تتحقق اذا استوعب ((معهد الفنون الشعبية)) الجوانب التعليمية والتطبيقية والتدريبية ... أى أن يستوعب الدراسة النظرية لمن يثبت الاختبار استعدادهم لها كما يستوعب العمل الميدانى ومناهج التصنيف والعرض والتقويم . وان تتسع مسئولية المعهد بحيث تضم ((التلمذة الفنية والمهنية)) العاملين فى مجال الفنون والحرف التقليدية وان يعد المعهد دورات ـ منتظمة ومتواصلة للعاملين فى مجالات الثقافة والفنون .

ومما يضاعف من الاحساس بحاجة الحياة الثقافية الى انشاء ((معهد الفنون الشعبية)) ظهور دعوات مماثلة عند أكثر الشعوب العربية الشقيقة . وهم ينتظرون ريادتنا الطريق توضيحا للتصور وتصحيحا للخطى وتصويبا للمناهج ومن الضرورى الافادة من تبادل الخبرات واستقبال بعثات طلابية وبخاصة الأخذ بأسباب التمييز والجمع والتصنيف للمادة الشعبية والالمام عن علم صحيح بمناهج العمل الميدانى وأساليب العرض الفنى الملائم لكل مرحلة وكل بيئة .

وتحقيق هذه الأهداف لا يعد طموحا يتجاوز الطاقة ، اذا نحن أفدنا الى اقصى حد من معاهد الحركة والايقاع والتذوق بحيث تعنى ـ فى هذه المرحلة على الأقل ـ بالموسيقى الشعبية والرقص الشعبى والدراما الشعبية كما هو الحال فى أكاديميات فنية أخرى .. والاستغلال اليقظ للأماكن يجعل التدريس والتدريب فى حدود الطاقة الموجودة الآن مع الاعتراف بحاجة ذلك

الى براعة فى تبادل البرامج والمراحل والفنون على الأماكن المتاحة .

أما ادارة المعهد فتخضع لنفس اللوائح التى تدار بمقتضاها معاهد اكاديمية الفنون . واذا كنا نضع تخطيطا متواضعا لمعهد الفنون الشعبية فان ذلك لا يغض اطلاقا من حيويته ومكانته من المعاهد الفنية الأخرى ولم يدفعنا الى ذلك الا الخضوع الواجب لمقتضيات الظروف التى تملى علينا الوعى الكامل بواقعنا والادراك الصحيح لطاقتنا والاستغلال الرشيد لمرافقنا .

أقسام المعهد

وتصوغ أهداف المعهد الوحدات التى ينقسم اليها ، مع تلك الوحدات الخاصة بصيانة الأجهزة والآلات وشئون العاملين كما أن مركز الفنون الشعبية يظل كما هو ، ولكن فى اطار المعهد ونظام الأكاديمية ويصبح أقرب ما يكون الى الجهاز المعملى بالنسبة الى المعاهد الفنية التى تعتمد على العمل الميدانى من ناحية والعمل التطبيقى من ناحية أخرى وعلى هذا الأساس يتألف معهد الشعبية من الأقسام الرئيسية الآتية : —

١ — قسم الفولكلور :

ويستوعب الدراسات النظرية والميدانية لعلم الفولكلور ومجالاته ومراحل تطوره ومناهج بحثه وتمييز مواده وتصنيفها وتهيئتها للدراسين ويستوعب هذا القسم التصور العام للفولكلور وتحديد المصطلحات وأسس الانشعاب الى فروع كما يتوسل بمناهج العمل الميدانى واعداد الأرشيف .

ويدخل فيه الأدب الشعبى والعادات التقاليد والممارسات الى جانب علاقته بالعلوم الأخرى .

٢ — قسم الموسيقى الشعبية :

وتقوم الدراسة فيه على الأساس النظرى وعلى الأساس التطبيقى والتدريبى ومن الممكن بل من المفيد ان ينشأ فى معهد الكونسرفتوار « الموسيقى » بالاكاديمية قسم خاص بالموسيقى الشعبية يعنى بمقوماتها وأصولها وآلاتها وقوانين تطورها وتقاليد استلهامها . وبذلك يتمكن الدارسون فى معهد الفنون الشعبية المقترح من الالمام التفصيلى — فى حالة التخصص — بالموسيقى الشعبية فى الكونسرفتوار ومن أيسر الأمور تنظيم البرنامج وتوزيع الدروس بحيث يستطيع الطلاب فى معهد الفنون الشعبية حضورها .

٣ — قسم الرقص الشعبى :

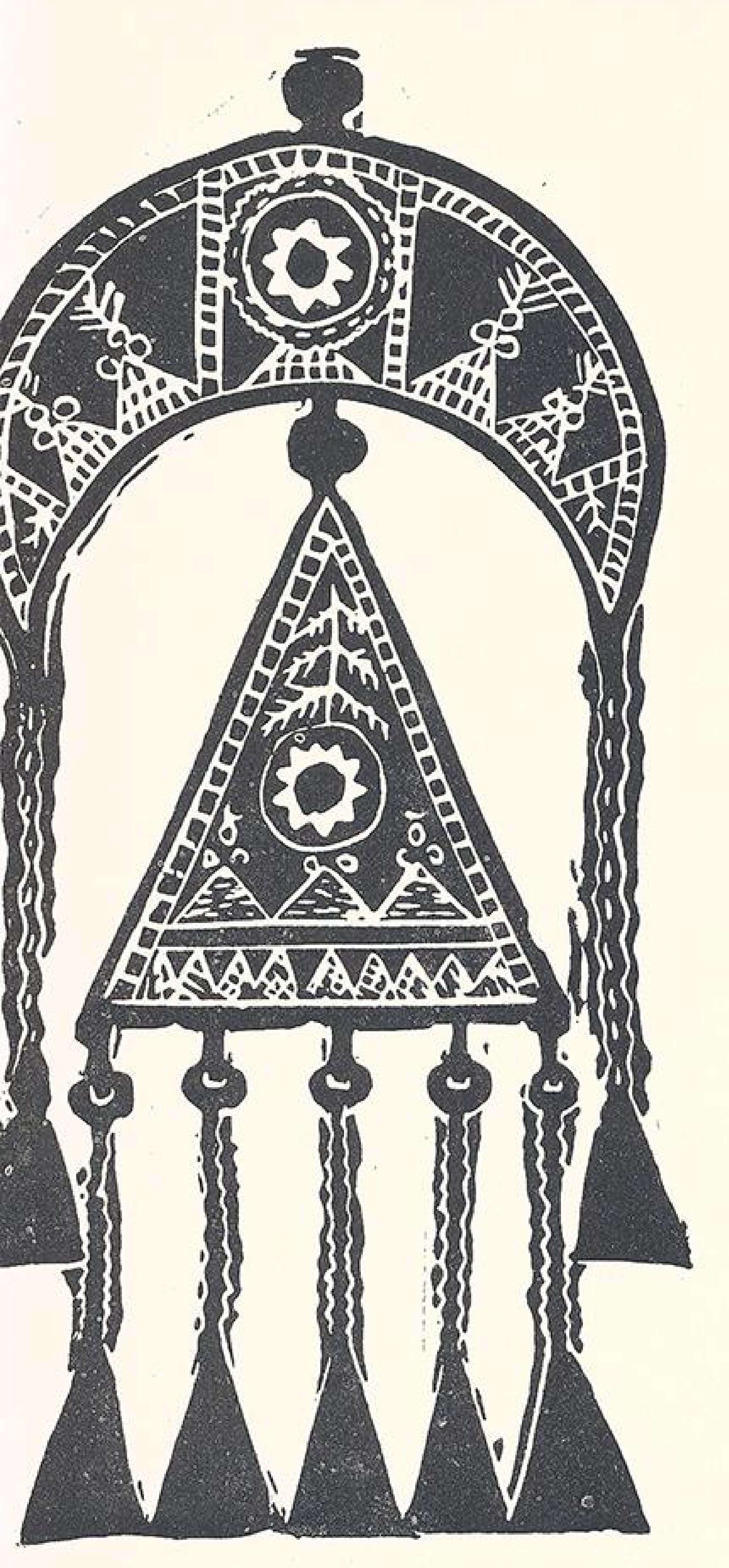
وهذا القسم من أهم الأقسام بمعهد الفنون الشعبية ذلك لأن الحركة والايقاع لها جذورها وارتباطها بسائر الفنون الشعبية وسيتيح التفريق بين الرقص الشعبى من ناحية وما يسمى خطأ « الرقص الشرقى » من ناحية أخرى . وهذه الدراسة تؤكد الحاجة الى الالمام بأصول عامة للفنون الشعبية ثم يكون التخصص فى فن من فنونها كالرقص الشعبى . ومن الممكن ، بل من المفيد أيضا انشاء شعبه خاصة بالرقص الشعبى فى معهد (الباليه) للالمام بالتعابير التى تتوسل بالحركات والايقاعات وللأخذ بمناهج العمل الميدانى فى المواجهة الواقعية الرقصات الشعبية مع الأخذ بالأساليب المقررة فى تدوين الحركات المفرده والمركبه وبذلك تخلق أجيال من الفنانين والمصممين والمنفذين لرقصات شعبية معدة للعرض امام الجماهير الى جانب الارتكاز على تقاليد مكينة فى التعبير الفنى الخلاق بالحركة والايقاع . وينسحب ما قلناه عن تنظيم البرامج والدروس فى الموسيقى الشعبية على هذا — القسم ذلك لأن الطلاب يستطيعون الحصول على التخصص الدقيق فى الرقص الشعبى وفى القواعد والأصول العامة للحركة والايقاع اذا أنشىء هذا القسم فى معهد الباليه .

٤ — قسم الفنون والحرف التقاليديه الشعبية :

وهذا القسم يعين على : —

أولا : خلق أجيال من الدارسين المتخصصين فى تاريخ الفن التشكيلى وتقاليده وأصوله فى وطننا والعمل على الاحتفاظ بمقوماتها الأصلية وبخاصة فى هذه المرحلة التى تعمل الآلة الكبيرة على تبديدها .

ثانيا : العناية بالتلمذة الفنية والحرفية التقليدية التى تقوم على تواصل الخبرة مباشرة من جيل الى جيل ومن الميسور ان تضم الوحدات المفرقة الى المعهد المقترح مع بقائها فى بيئتها التى اشتهرت فيها وليس هناك تناقض ما بين شعبة التلمذة الفنية والحرفية وبين التخصص الدقيق الذى يرتكز على مراحل متعددة من التعليم النظرى والتطبيقى لأن وزارة الثقافة بحكم وظيفتها مسئولة عن رعاية الفنون والحرف التقليدية وليس أدل على الاحساس بالحاجة الى تنظيم العمل فى هذا المجال ، من المقترحات المتعددة للتمييز بين الأصيل والزائف فى هذا المجال ، كما أن وحدات الرسم والزخرف والتعبير التى تحتاج اليها الصناعات الآلية من الممكن أن تستعار أو تستلهم من الفنون والحرف



التقليدية وسيتيح هذا القسم تصحيح خطأ شائع جعل ما يسمى بالصناعات البيئية مجرد عمل من أعمال الرعاية الاجتماعية .

٥ ـ المكتبة والأرشيف :

وهى الامتداد الطبيعى لمركز الفنون الشعبية بوضعه الحالى يقوم على المشاركة فى التخطيط للعمل الميدانى وتنظيم التنفيذ واحكام التمييز والجمع والأخذ بالأساليب الفنية فى التوثيق بعد التسجيل واعداد أرشيف دقيق منوع مستكمل للبيانات المطلوبة وتدعم هذا القسم مكتبة سمعية بصرية تضم الوثائق الصوتية والتصويرية الثابتة والمتحركة الى جانب الكتب والدوريات والمجموعات المدونة .

ومن الطبيعى أن تكون هناك وحدات للصيانة الى جانب الجهاز الادارى الذى ينظم جانب الانضباط الوظيفى فى المعهد طبقا للقوانين العامة وقانون الاكاديمية ولائحة المعهد .

أما المتحف المكشوف فان الظروف تحول بيننا وبين تنفيذ مشروعه فى الوقت الحاضر مع الاعتراف بالحاجة اليه استكمالا للتصور الصحيح لمدينة الفنون ولكن ذلك لا يمنعنا من : ـ

١ ـ تنظيم متحف مركزى محدود أو معرض دائم للمقتنيات والنماذج والصور الشعبية .

٢ ـ اقامة معارض اقليمية ونوعية فى وحدات وزارة الثقافة بالأقاليم وهو عمل لا يكلف شيئا يذكر .

٣ ـ أعداد معارض متنقلة للفنون والأزياء والأدوات الشعبية تنتخب بدقة تمييزا لأصالتها من ناحية وحسن تمثيلها لثقافتنا الشعبية والحضارية من ناحية أخرى .

طلاب المعهد

وتحدد أهداف معهد « الفنون الشعبية » المؤهلات التى ينبغى أن تتوفر فى الطلاب الذين يلتحقون به : ـ

أولا : لما كان هذا المعهد فى واقع أمره تخصصا دقيقا وحيويا فى وقت واحد فان هذا يفرض على الدارسين أن يكونوا من الحاصلين على ليسانس أو بكالوريوس أو دبلوم من الكليات الجامعية (الدراسات الانسانية) ومن المعاهد الفنية العليا وما يعادلها ذلك لأن المطلوب هو متابعة الدراسة العليا لتحصيل تخصص دقيق فى المأثورات والفنون الشعبية ، لا من حيث القدرة على التعليم أو الممارسة فحسب ، ولكن من حيث الخبرة بتمييز التراث الشعبى ومناهج عرضه واستغلاله فى تثقيف الجماهير وصقل أذواقهم ومعاونتهم على



مسايرة التطور الحضارى والاجتماعى والتكنولوجى . ولا بد من مستوى على قدر من الرفعة والامتياز يثبت ميل الطالب لهذه الدراسة العليا وذلك التخصص الدقيق ورغبته فى أن يعيش به وله .

ثانيا : تفرض رعاية الهيئة الاجتماعية ، ممثلة فى وزارة الثقافة للتراث الفنى الشعبى أن يتيح هذا المعهد لأصحاب المواهب الذين يصدرون فى محاولاتهم الابداعية عن تراث الشعب ووجدانه أن يلتحقوا بمعهد الفنون الشعبية تعميقا لمعارفهم وصقلا لأذواقهم وتزويدا لهم بالمناهج الحرفية التى تناسب وسائلهم فى التعبير الفنى . وتفرض هذه الرعاية أيضا على المعهد ان يفتح أبوابه للحذاق فى مجال الفنون والحرف التقليدية أخذا بمنهج « التلمذة » المهنية والفنيه . ويستتبع هذا بالضرورة ان تضم وحدات الممارسة والتلمذة المهنية والفنية التقليدية الى معهد الفنون الشعبية مع بقائها ـ كما سبق ان ذكرنا ـ فى بيئاتها التى اشتهرت فيها . وهذا النوع من الطلاب يقتضى وضع اختبارات دقيقة تكشف عن المواهب وتبين مدى الحذق المنشود .

ثالثا : ان وضع برامج تدريبية تقوم على أساس المعارف النظرية والمواجهة الواقعية للظواهر والآثار والمقتنيات يضم الى المعهد طلابا من العاملين فى مرافق وزارة الثقافة المختلفة . وهذه البرامج لا بد أن تناسب الأهداف المقصودة من التدريب وتكافىء فى الوقت نفسه تخصص الموظفين الذين يراد تدريبهم ومن الممكن أن يحضر هؤلاء العاملين بعض دراسات المعهد فى اطار مرحلة أو تخصص معينين الى جانب الدورات التدريبية التى ينظمها المعهد طبقا لقدراته من ناحية واحتياجات وزارة الثقافة من ناحية أخرى .

ومن المفيد الى أقصى حد أن يؤخذ بنظام « البعثات الداخلية » للممتازين من العاملين فى وزارة الثقافة بحيث تتاح لهم دراسة عليا وتخصص دقيق يفيدهم فى عملهم ويرقى بهم فى مدارج المعرفة والوظيفة معا . وهذا النظام ينسحب على الوزارات الأخرى مثل وزارة الشباب والارشاد القومى وهى الوزارات التى تحتاج الى الدراسة العليا التى ينهض معهد الفنون الشعبية بتبعاتها .

واذا كانت الفنون الشعبية هى التى تحقق وجدان الجماعة فان دراستها على الصعيد القومى يستلزم الأخذ بنظام الوافدين من الدول العربية الشقيقة التى بدات تعنى بالفنون الشعبية الزمنية والتشكيلية . وبذلك يفتح المعهد أبوابه لأبناء الدول الشقيقة كغيره من الكليات والمعاهد . واجتماع الطلاب العرب المتخصصين فى الفنون الشعبية سيجعلهم فوق الأخذ بالمناهج العلمية يتبادلون المعارف ويتعاونون فى التعريف والعرض

« دكتور عبد الحميد يونس »



الموسيقى الشعبية فى النوبة

وصلتها .. بالموسيقى المصرية القديمة

دكتور محمود أحمد الحفنى

القبائل النوبية مجموعة ضخمة تسكن أرضا تمتد رقعتها على جانبى وادى النيل ، فى مصر والسودان معا ، من جنوب مدينة أسوان حتى تبلغ مشارف الخرطوم . وهى بذلك تنقسم تقسيما اداريا فقط الى قسمين : بلاد النوبة فى مصر وبلاد النوبة فى السودان . وتمتد أراضى النوبة المصرية **(قبل التهجير)** بين أسوان ووادى حلفا . ويقولون ان أصل هذه القبائل منحدر من سكان وادى النيل الأقدمين ، وان كلمة « **النوبة** » لفظة مصرية قديمة معناها باللغة الهيروغليفية «**أرض الذهب**» حيث كانت توجد مناجمه هناك .

* * *

ومنذ القرن السابع الميلادى غزا العرب بلاد النوبة من الناحية الشمالية قادمين من مصر ، كما أن مجموعة عربية أخرى استمرت تعبر البحر الأحمر لقرون طويلة مهاجرة من الجزيرة العربية حتى أصبحت تلك البلاد فى مجموعها عربية اسلامية .

وأهالى النوبة بصفة عامة يتكلمون اللغة العربية الى جانب لغتهم الخاصة ، وهى لغة غير مدونة يزعمون أنها منحدرة أيضا من اللغة المصرية القديمة ، ويسمونها « **الرطان** » .

والنوبى فنان بطبعه ، شغوف بالزخرفة والنقش .. شديد الميل لسماع الموسيقى والتأثر بها ، وأن لم يبلغ فيها بعد الى مستوى الاحتراف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة .

والجزء الجنوبى من بلاد النوبة المصرية أغنى بلاد تلك المنطقة نسبيا ، نظرا لخصوبة بعض أرضه ، وهو لذلك أكثرها ثراء فنيا . وأهل النوبة بصفة عامة شديدو المحافظة على عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ، حريصون عليها ، معتزون بأصالتها . يتزاوجون فيما بينهم حرصا منهم على نقاء انسابهم وعشائرهم . ولذلك بقيت لغتهم القديمة التى يتخاطبون بها فيما بينهم على الرغم من عدم تدوينها ، كما عاشت .. بينهم عادات وتقاليد قديمة لم تتأثر كثيرا بتيارات المدنيات الحديثة ، وقد ساعد على بقائها عزلتهم فى الحياة طوال هذه القرون والأحقاب .

ولئن عجز علماء اللغات عن تعزيز الزعم بأن لغة أهل النوبة هى من بقايا اللغات المصرية القديمة وتقديم ما يؤيد هذا القول تأييدا مطلقا يبعد به عن مجرد الفروض والاستنتاج ، فان علماء الموسيقى أسعد حظا منهم فى هذه الناحية ، إذ يسعفهم التاريخ بتقديم الوثائق من نقوش وآلات موسيقية عثر عليها فى الحفريات ، وما تزال هى بعينها مستعملة فى تلك الجهات دون تغيير أو تطوير .

وهذه احدى مزايا الآلات الموسيقية فى خدمتها للتاريخ العام .. **ذلك بأن تلك الآلات ليست كالتماثيل أو المسكوكات التى تدل على مجرد حضارة عصر معين ومدنية بذاتها ، انما الآلات الموسيقية فى انتقالها من جيل الى جيل ، ومن**



عازفة بالكنارة من نقوش
الاسرة ١٩ فى طيبة مقبرة ١١٣



عازفة بالكنارة من نقوش
الاسرة ١٨ بمدافن طيبة مقبرة ٣٨



الناى الطويل

عصر الى عصر ، ومن أرض الى أرض ، أشبه شيء بالتموجات الهوائية التى تنقل الصوت من مصدر ارساله الى موضع استقباله أمينة عليه محافظة على أصوله • وكلما بعدت القبائل على التأثر بالمدينات لأسباب اجتماعية أو جغرافية ، بقيت تلك الآلات على حالتها التى انتقلت بها اليها دون تغيير أو تطوير •

فلنسلط الأضواء اذن على الآلات الموسيقية المستعملة فى بلاد النوبة فى الوقت الحاضر لنرى مدى مطابقتها لمثيلاتها من الآلات المصرية القديمة •

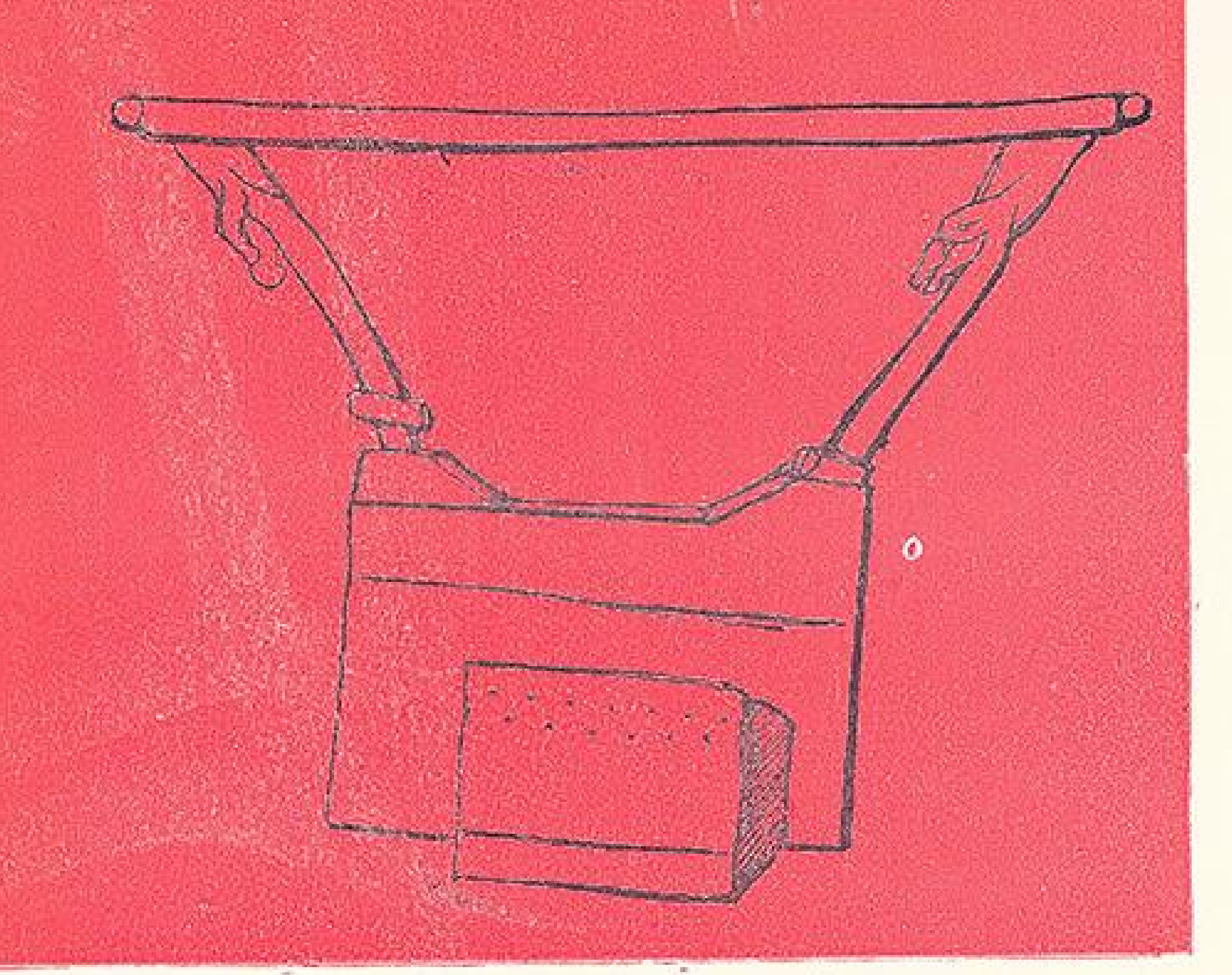
آلات وترية :

الآلات الوترية الرئيسية التى يستخدمها أهالى النوبة هى « الطمبورة » وقد يسمونها « القيثار » أو « قسر » (بكسر القاف والسين) • وهى آلة ذات خمسة أوتار معدنية تجرى تسويتها وفاق السلم الخماسى • صندوقها المصوت قطعة من المعدن (طبق) ، وفى النادر ما يصنع من الخشب ، مغطى برقمة من الجلد الرقيق • يخرج منه قاضبان جانبيان من الخشب أحدهما أقصر من الآخر ، يقطعهما قضيب أمامى تنزلق عليه حلقات تثبت فيها الأوتار من أحد طرفيها ، ثم تنزل الأوتار فى مستوى الصندوق المصوت لتثبت فيه من طرفها الآخر • وليس لهذه الآلة مفاتيح أو ما يسمى بالملاوى تسوى بواسطتها الأوتار كما هو الشأن فى جميع الآلات الوترية الأخرى ، انما تسمى أوتار تلك الآلة عن طريق انزلاق الحلقات على القضيب الأمامى • فاذا كان تحريكها ناحية القضيب الجانبى الطويل زاد توتر الأوتار وارتفعت حدة الصوت ، وعلى العكس اذا كان تحريك الحلقات الى ناحية القضيب الجانبى القصير قل توتر الأوتار وزاد الصوت غلظا •

ويحمل العازف هذه الآلة على صدره أثناء العزف بها فى وضع أفقى (صورة) أو رأسى (صورة) • ويبصم على الأوتار باليد اليسرى ، وتوقع اليد اليمنى على الأوتار اما بالأصابع مباشرة أو بمضراب •

وهذه الآلة المنتشرة فى بلاد النوبة ، هى الآلة المحببة أيضا فى منطقة القنال والمعروفة هناك باسم « السمسمية » • وهى آلة فرعونية احتفظت بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أى تغيير • وهذه الآلة تسمى باللغة المصرية القديمة كنر (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) ، واشتق من هذا اللفظ تسميتها العبرية كنور ، والعربية كناره (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) • وقد ظهرت فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ق•م• وكان يستعملها العازف ، على النحو الذى يستعملها عليه النوبيين اليوم فى المنطقة المصرية والسودانية يحملها فى وضع أفقى (صورة عازفة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة مقبرة ٣٨) أو رأسى (صورة عازفة بالكناره من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣) •

وقد رأينا فى احدى النقوش المصرية القديمة امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين



كنارة محفوظة في متحف برلين

لآخر على الصندوق المصوت فى أثناء العزف تقوية للايقاع ، وهو ما يفعله أيضا بعض العازفين بهذه الآلة من النوبيين • ومن طريقة الاستعمال هـذه يمكن أن نفهم تسمية العرب لهـذه الآلة أحيانا بالصنج ذات الأوتار ، اذ الصنج أيضا من آلات النقر •

وقد عثر فى الحفريات المصرية على خمس قطع من هذه الآلة، ثلاث منها محفوظه فى المتحف المصرى ببرلين الشرقيــة (صورة) وواحـدة فى ليون بهولندا ، وواحدة بالمتحف المصرى بالقاهرة •

آلات النفخ :

أهم آلات النفخ المستعملة فى بلاد النوبة هى مايعرفه الموسيقيون باسم «السلامية» و «الكول» (والثانيــة جواب الأولى) • وهــاتان الآلتان وفصيلتهما قصبات من الغاب مفتوحة الطرفين • ويسميها العرب القصبة أو القصابة • ويحمــل الموسيقى معه عددا من هذه الالات مختلفة الأطوال والأحجام لاستعمال ما يتناسب منها والنغم الذى صيغ منه اللحن والطبقة الصوتية التى يؤدى منها حدة ، غلظا •

وإذا ما رجعنا مع التاريخ الى أكثر من ستــة آلاف عام وجدنا الفرقة المصرية القديمة لا تعرف من آلات النفخ الا هذه الآلات المصنوعة من الغاب ومنها آلات الناى الطويل الذى يستعمله العازف وهو واقف والناى القصير الذى يستعمله وهــو جالس، ثم آلة الزمارة المزدوجة ذات الأربعة ثقوب والصفارة ، وكلها مهيأة لأداء ألحان السلم الخماسى (٣ صور) •

وفضلا عن توافر هذه الآلات على اختلاف أنواعها فى نقوش الدولة القديمة (وكان السلم الخماسى هو المستعمل فى تلك الدولة) فان عددا كبيرا منها عثر عليه فى الحفريات المصرية ومحفوظ فى المتحف المصرى بالقاهرة وفى كثير من المتاحف المصرية فى عواصم العالم •

الآلات الايقاعية :

أكثر الآلات الايقاعية انتشارا فى بلاد النوبة «الطار» (١) وهو نوع من الدفوف ذو وجه واحد من الرق غير ذى صنوج •

ويكثر فى منطقة النوبة السودانية استعمال « الطبول السودانية » وهى طبول على شكل الزير ذات وجه واحد من الرق مشدود على فتحته العليا وينتهى من أسفل بفتحة ضيقة • ويحمل على حامل أثناء الضرب عليه • وقد يصنع على أشكال أخرى متقاربة •

والى جانب هذه الدفوف والطبول يصاحب أداء الأغانى الشعبيــة فى النوبة التصفيق بالأيــدى والدق بالأرجل •

واذا ماعدنا الى المدنية الموسيقية فى مصر فى عهد الدولة القديمة وجدنا أهم الآلات الايقاعيــة هى الأنواع المختلفة من هذه الطبول والدفوف • بل لقد تفننوا فى صناعة المصفقات فلم يكتفوا بالتصفيق بالأيدى والدق بالأرجل بل صنعوا من

(١) أميل الى الاعتقاد بأن لفظ « طار » انما هو تصحيف من كلمة « اطار » ، فليس الطار الا اطارا من الخشب شدت عليه رقعة من جلد الطبول .



الخشب والعظام ، وفى أحجام مختلفة ، الايدى المصفقة والرءوس المصفقة والألواح المصفقة الخ ٠

* * *

الغنـــاء :

وبعد هذه اللمحة العابرة عن الآلات الموسيقية ننتقل الى الحديث عن طابع الغناء الشعبى وألوانه الشائعة فى بلاد النوبة ، ومدى صلتهـا بالأغانى المصرية القديمة ٠

لا جدال فى أن الأغانى فى الدولة مقيـاس ثقافتها وميزان حضارتها ٠ وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه ٠ وتمتاز أكثر الشعوب حضارة فى العصر الذى نعيش فيه بظاهرة واضحـة هى تنوع ألوان الغنـاء بما يساير مطـالب الحياة الاجتماعية من الأغنيات العاطفية وأغانى العمـل وأغانى المناسبات والأغانى القومية والدينية وأغانى الاعلام والترفيه والتمتع بالحياة الخ ٠ وتلك الظاهرة بعينها نتمثلها واضحة فى الأغانى المصرية القديمة ، كما نرى امتداد ظلالها فى بلاد النوبة٠ فهى أغانى عفيفة خيرة تميل الى ذكر العمل والقيام بالواجب ٠

فمن الأغانى المصرية القديمة فى الحض على عمل الخير :

« اعط العيش لمن لا حقل له ٠ وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرة » ٠

وكما نلمس فى حياة فلاحنا المعاصر مصاحبته لثوره أو حيوانه فى الحقل ، والبدوى لجمله فى الصحراء ، وكيف يشعر كل منهمـا بمسئوليته نحو صديقه الحيوان وأنه شريكـه فى الحيـاة ، يحاوره ويخاطبه ويناجيه كأنما هو انسان مدرك يفضى اليه بما فى قلبه من عميق المشاعر والتعاطف والحرص والاعتزاز ٠٠ فاننا نجد هـذه الظاهرة بعينها فى الأغانى المصرية القديمة وما يماثلها فى الأغانى الشعبية النوبية ٠

فمن الأغانى الشعبية المصرية القـديمة قول الفلاح يخاطب ثيرانه فى أثناء درس القمح :

«ادرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك أيتها الثيران»
« ادرسى لنفسك ، فهذا القش علفك ، والقمح قوت سيدك » ٠

« لا تكلى ولا تعرفى فى العمل هوادة فجو هذا اليوم معتدل » ٠

فاذا انتقلنا عبر الدهور والعصور بما يربو على أربعة آلاف عام فاننا نستمع بين أغنيات بلاد النوبة أغنية شعبية يخاطب فيها البدوى جمله أثناء سيره فى الصحراء، فيمتدحه ثم يذكره بأنه سيده الذى



يقوم على حمايته ، ويعترف له بأنه قضى فى جواره حياة سعيدة بعيدة عن دهاء الناس ومكرهم .

ومن الأغانى العاطفية فىالعهد الفرعونى القديم وصف الحبيب لشجرة الجميز التى سيلتقى تحت ظلالها مع حبيبته فيقول :

« ان شجرة الجميز .. التى قامت يدى بغرسها .. هاهى ذى تتهيأ لتتكلم ، وان كلامها كالعسل»

وتمتد ظـلال تلك الأغنية الشعبيـة القديمة فنستمع الى النوبى المعاصر فى احدى أغنيـاته العاطفية يقول :

« ان ماء الكوز الموضوع تحت زير حبيبى لـه طعم قمر الدين » وكان المصريون الأقدمون كلفين بالزهور والعطور وانأشعارهمونصوص أهازيجهم زاخرة بالاشارة الى تلك الناحية . فمن أغانيهم الشعبية فى المناسبات قول المغنى المصرى القديم فى ليلة شم النسيم .

وكذلك نـرى كلف النوبيين بطلق البخور وضعاكليل زهور اللوتس على ساقى أختك (يعنى زوجته) وصدرها ، تلك الأخت المقيمة فى صدرك ولتصدح الموسيقى » .

وكذلك نرى كلف النوبيـين يطـلق البخور والزهور والعطـور التى لا يخلو منهـا بيت ولا تعوزها مناسبة .

وكما أنالأغانى النوبية فى معانيها جادة رفيعة فانها كذلك فى أدائها لا تعرف الخلاعة والميوعة ولا التلاعب بحروف العلة . وأداء هذه الألحان يجرى فى غالبيته بمصـاحبة جماعية وفى اطار السلم الخماسى .

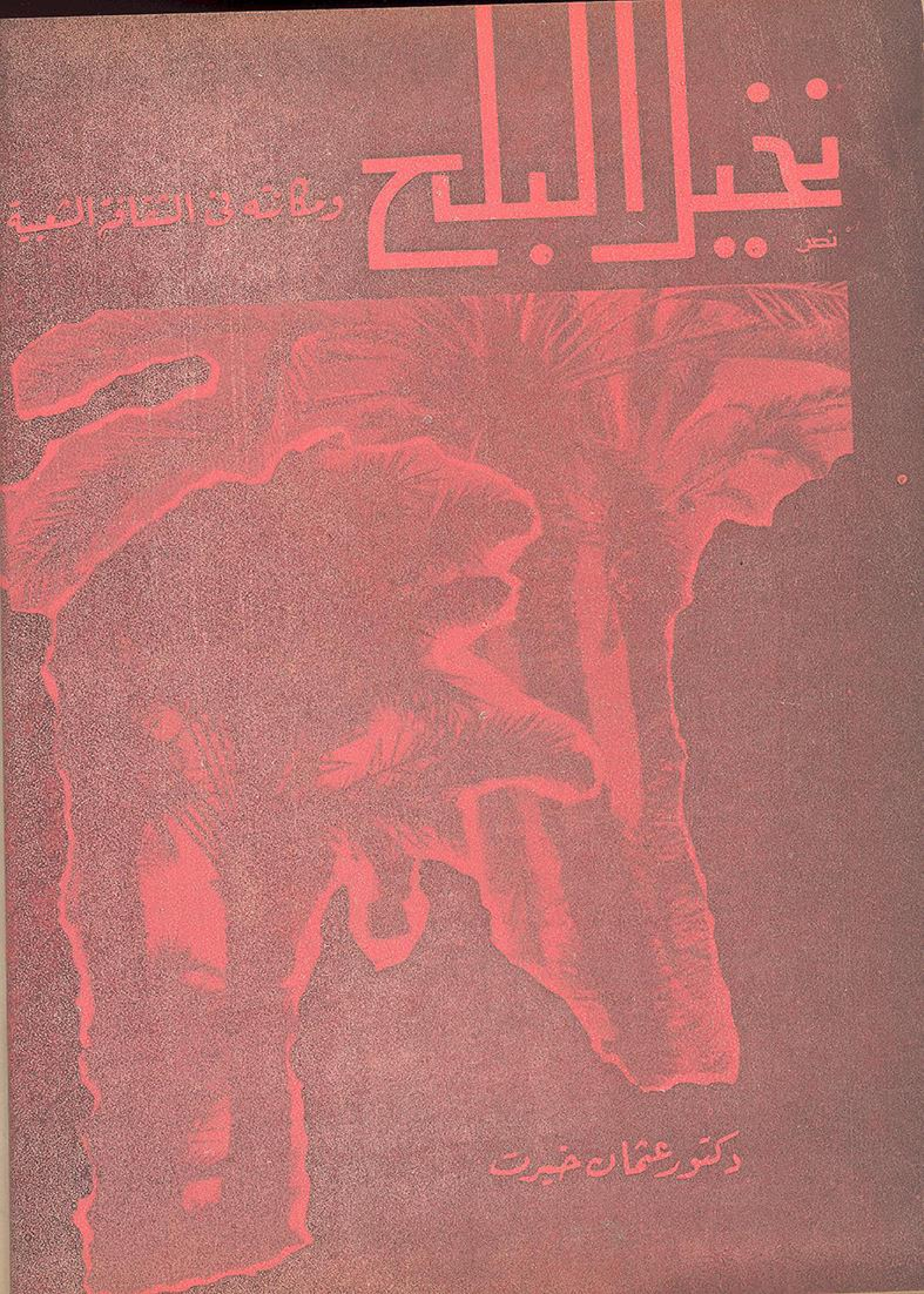
وكثيرا ما تكون للأغانى الشـعبية فى تلك المنطقة قيمة موسيقية كبيرة وميزة فنية عالية ، أملتهـا على الفنـان الشعبى الموهبة الطبيعية والاستعداد الفطرى ، فنرى المغنى هو الشاعر وهو المؤلف والملحن والمؤدى وذلك على الرغم من أنه فى غالبية الاحوال غير محترف لهذه الصناعة، انما هو مجرد فلاح أو بدوى ، أو صاحب مهنة أخرى يتكسب منها عيشه . والشعب النوبى فى جملته موسيـقى بالفطرة حتى أن جمـاعات الموسـيقيين حين يظهرون استحسانهم للغنـاء يؤدون عبارات هذا الاستحسان بنغمة من نفس الدرجة الصوتية التى يستقر عليها قفلات اللحن.

ومن أرقى أغانى النوبة نوع يسمونه «النميم» وفيـه يجلس المغنون اثنان أو ثلاثة أو أربعـة القرفصاء على شكل دائرة ويغنون بالتبادلالواحد بعد الآخر ، يصاحبهم المرددون مع الضرب بآلات الطار(١) والتصفيق بالأيدى . وكثيرا ما تجرى تلك المصـاحبة على ايقـاع مستقل بذاته ، بسيط أو مركب ، مغاير لايقاع الغنـاء بحيث يحدث أحيانا ثلاثة أنواع من الايقاعات فى وقت واحد .. وذلك ما نسميه من الاصطلاح الموسيقى تعدد الايقاع ، ويعرفه الأوربيون باسم «بوليريتم»

« د . محمود أحمد الحفنى »

---

(١) وقد تستعمل الطبول السودانية بمنطقة النوبة فى السودان .


نخيل البلح
في مصر
ومكانته في الثقافة الشعبية
دكتور عثمان خيرت

لم يجد الناس قديما فى مختلف نواحيهم وبيئاتهم، ما يستعينون به فى الحصول على حاجاتهم ومستلزمات حياتهم ، سوى التربة التى يطأونها وما يحيط بهم من حيوان ونبات • وهكذا شكلت اياديهم بعد ان هداهم تفكيرهم العديد من الصناعات من مختلف هذه الخامات ، ونشأت الصناعات الفخارية والصوفية والجلدية والخوصية التى ما زال الكثير من نماذجها تراثا شعبيا متوارثا حتى الآن • ومن ابرز هذه الخامات من بين العديد من النباتات « **نخيل البلح** » •

ويعتبر نخيل البلح من الاشجار المعمرة التى عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ • ويحتمل ان يكون موطنه الاول (**كما جاء على لسان ابن قدم كتاب العرب**) احدى جزر الخليج العربى ومنها انتشر نحو الهند ثم الى الشرق الاقصى حتى الصين • ويقول (**بلاتى**) انه دخل الهند فى أوائل القرن الثامن عقب الغزو الاول للمسلمين لها ، كما ذكر ان المسلمين كثيرو الفخر به حتى انه لا ينمو جيدا فى أى قطر لا يدين بالدين الاسلامى ؟ • ويعتبر الفينيقيون أول من نشر زراعته فى حوض البحر الابيض المتوسط، ويقول (**دى كاندول**) انه نمى فى مصر من البذور التى كان يلقيها الغزاة الآتون منجهة الشرق أو الغرب بعد أكل ثمارها أو على يد الاعراب الرعاة الذين وفدوا الى مصر من بلاد العرب •

وقد جاء ذكره فى القرآن الكريم فى سورة مريم (فأجاءها المخاض الى جذع النخلة قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا = فناداها **من تحتها الا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا = وهزى اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا = فكلى واشربى وقرى عينا فاما ترين من البشر أحدا فقولى انى نذرت للرحمن صوما فلن اكلم اليوم انسيا**) • وورد فى الاحاديث النبوية الشريفة ان النبى عليه السلام أخذ جريدة رطبة وشقها نصفين والقاها على قبرى رجلين ثم قال انهما ليعذبان ولعله يخفف عنهما ما لم ييبسا ، وقد تأسى به بريدة الصحابى رضى الله عنه فاوصى بوضع سعف نخيل البلح على قبره • كما أوصى النبى بالبلح طعاما للحوامل فقال (**اطعموا نساءكم التمر فان من كان طعامها التمر خرج ولدها حليما**)، وقال أيضا (**اما الرطب فطعام مريم ولو أراد الله لها طعاما خيرا منه لاطعمها اياه**) • وقد أشاد بذكره الشعراء واطنب فى وصفه الكتاب فى مختلف العصور ، كما عثر فى الاديرة القبطية القديمة على أساطير تخص نخيل البلح ولعل ذلك يرجع الى ان ثماره كانت طعام مريم الاوحد مدة حملها المسيح عليه السلام •

ويعتبر نخيل البلح من أكثر النباتات قيمة لدى المصريين منذ عهد الفراعنه حتى وقتنا هذا لما له من قيمة اقتصادية كبيرة وأهميه خاصة ، فما من جزء من أجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة وتقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة قائمة بذاتها تثبت مكانته من الثقافة الشعبية •

ولقد قدس المصريون القدماء نخيل البلح ، وكان من أهم الاشجار التى ازدانت بها حدائقهم، واحبوا أكل ثماره طازجة أو مجففة ، واستفادوا من مختلف اجزائه فجهزوا منها الكثير من الصناعات والادوات واستعانوا به فى فنعمارتهم ونقوشهم • وقد ذكر اسم نخيل البلح ضمن نقوش بعض المقابر من عصر الاسرة الخامسة ، وكثر تمثيل النخيل على جدران مقابر الدولة الحديثة ومعابدها وخصوصا مقابر (الجرنة) ومعبد الدير البحرى بطيبة منعصر الاسرة الثامنة عشرة (حوالى ١٥٥٥ ق•م•) ، وظهرت بالمقابر والمعابد المصرية القديمة أعمدة ضخمة صنعت تيجانها على شكل النخيل •

* * *

وكان المصريون القدماء يطلقون لفظ (**بنر**) على كل شيء حلو الطعم ، وقد يكون هذا اللفظ أساسا لاشتقاق اسم نخيل البلح (**بنرت**) • وكانوا يسمون ثمار البلح أسماء عدة منها (**بنر**) ونبيذ البلح (**بن رت**) أو (**بنجا**) كما كانوا يسمون الياف الغمد القاعدى للاوراق (**س ن ج بنر**) والاوراق (**انجت**) وخشبنخيل البلح (**با**)• وكانوا يجنون الثمار فى سلة تسمى (**مسن**) ولعلها هى المعروفة لدينا الآن باسم (**مشنة**) •

ولقد عثر علىبقايا من سوقه فى حفائر العصر الحجرى القديم فى الواحات الخارجة • ولم يعثر على ثماره الا منذ عصر الدولة الوسطى (حوالى ٢٠٠٠ ق•م•) على الرغم من ورود اسمه ضمن قرابين الدولة القديمة ، وان كانت قد وجدت احدى بذوره فى حفائر حلوان ويقال انها تتبع عصر الدولة القديمة • كما عثر فى مقبرة قرب ارمنت على مومياء من عصر ما قبل التاريخ ملفوفة فى حصير من وريقات نخيل البلح ، وعلى نخلة صغيرة كاملة باحدى مقابر سقارة حول مومياء من عهد الاسرة الاولى (حوالى ٣٢٠٠ق•م•) ، كما اكتشف فى حفائر القطا بمحافظة الجيزة انهم كانوا يشدون محاور الاوراق (الجريد) على

موميات موتاهم لتبقى الايدى والارجل مستقيمة، كما جعلوا من الوريقات الحديثة النمو فراشا لموتاهم ٠

ولم تقتصر فائدة نخيل البلح عند المصريين القدماء على أكل ثماره ، بل استخرجوا من منقوعها ، نوعا من الخمر استعملوه فى عملية التحنيط لاحتوائه على الكحول ، واستعانوا بجذوعه فى عصر ما قبل الاسرات فى تسقيف منازلهم المصنوعة من اللبن ولما استعملوا الاحجار فى البناء قلدوا شكل جذوعه فى أسقف مقابرهم كما يشاهد فى مقبرة **(دع واو)** بالجيزة من عصر الاسرة الرابعة (حوالى ٢٧٢٠ ق٠م٠) و **(بتاح حتب)** بسقارة من عصر الاسرة الخامسة ٠

اما محاور الاوراق **(الجريد)** فاستعملوها فى تشييد الحظائر وفى تغطية سقوف منازلهم ، وفى تجهيز الفراجين للكتابة أو التلوين بعد هرس أطرافها ، كما استعملوها بعد شقها فى عمل الاقفاص وفى تجهيز حصر لتجفيف الجبن٠ واستعملوا الوريقات كاملة أو بعد شقها الى شرائح رقيقة فى صناعة الحصر وأنواع السلال والمناخل والاطباق والمراوح والصنادل ٠ أما العساليج التى تحمل الثمار فقد جهزوا منها المكانس والفراجين٠ ومن ليف الاغماد القاعدية جدلوا الحبال والحوايا التى توضع على الرأس عند حمل جرار الماء وعملوا الاكياس والشباك ، كما استعملوها فى الاسرة الحادية والعشرين فى تثبيت صفوف الشعر المستعار الذى كان يضعه القسس على رءوسهم٠

* * *

وكانوا يستعملون اشواك أوراق نخيل البلح فى تجهيز فخاخ صيد الغزلان والتياتل ٠ وتتركب هذه الفخاخ من حلقة من الجريد يثبت بها عدد كبير من هذه الاشواك تتجه أطرافها الحادة نحو بؤرتها ، وتربط بحبل متين مجدول من شعر الماعز ، وتثبت بخية فى وتد من الجريد٠ ثم توزع فى الاماكن التى يرتادها الغزال والتيتل وتغرس الاوتاد فى التربة وتغطى كلها بالرمال٠ فاذا ما وطئها بأقدامه انزلق الظلف الى أسفل وسط حلقة الشوك وتعذر عليه استخلاصه ووقف فى مكانه لا يستطيع حراكا ، فيسرع اليه الصياد ليقبض عليه حيا ٠ وما زال هذا النوع من الفخاخ يستعمله البدو فى الصحارى المصرية وفى السودان ٠

وقد برع المصريون القدماء فى عمل نماذج من الفسيفساء لثمار البلح وأوراقه ، ونظموها فى شكل قلائد للتزين بها ٠ كما احتفظوا فى مقابرهم بنماذج لنخيل البلح من الخشب وغيره تيمنا بها واعتقادا منهم بانها قد تعود الى حالتها الطبيعية فى الحياة الاخرى ٠

وقد تفنن المصريون القدماء فى عمل الباقات الجنائزية من أوراق نخيل البلح بعد جدل وريقاتها وعقد الزهر اليها ٠ وما زال هذا التقليد القديم الذى ورثه المصريون عن أجدادهم الفراعنة متبعا حتى وقتنا هذا فيضعون جريد البلح وقد عقد عليه الزهر على القبور فى المواسم والاعياد لتخفيف العذاب وطلب الرحمة ، كما يوزعون ثماره صدقة على موتاهم ٠

* * *

ولم يخل الطب قديما من ذكر نخيل البلح ، فاستعمل المصريون القدماء مسحوق ثماره فى تجهيز بعض أنواع العقاقير الطبية كما ذكر (ولكنسون) انهم نسبوا للنخيل وثماره ثلثمائة وستين فائدة ٠ واستعمل العرب بعض أجزائه فى تحضير مختلف أنواع العقاقير ، فقد ذكر (داود الانطاكى) ان لب النخيل اذا فرش أو لبس حلل الاورام والترهل والاستسقاء ، كما انه ينفع فى علاج القراع والحكة والجرب طلاء ، ومحروقه يفتت الحصى شربا ، كما انه يسكن البواسير ، ورماد كل أنواعه شديد التنقية للاسنان وأمراض اللثة مدمل للجراحات جال للبهق والبرص ٠ ويقال ان بعض بدو الصحراء والمزارعين فى مصر يستعملون أطراف الاشواك الورقية (السل ـ بتشديد وكسر السين) بعد استبعاد قواعدها وغلى منقوعها فى علاج السعال الشديد ، كما يستعملون المناطق الداخلية من الجريد المتبقية من صناعة الاقفاص وسواها والتى تسمى بالخرط لنفس الغرض ولعلاج الدوسنطاريا ٠ الا ان هذا المنقوع اذا أعطى للنساء الحوامل تسبب عنه موت اجنتهم ٠ ويقال ان مسحوق النواة بعد تجفيفها وسحقها يفيد بعض الامراض الصدرية ويخفف الاسهال ويحرك الشهية الى الطعام ٠

وقد ذكر **(جورج وات)** فى قاموسه عن منتجات الهند الاقتصادية ، ان ثمار البلح ذات نفع فى علاج الحمى والسعال والربو وغير ذلك من أمراض الصدر ، وفى ازالة رائحة الفم الكريهة ، وان عصيرها مرطب وملين وطارد للبلغم ٠ كما يقول ان الصمغ المستخرج من بعض أصناف نخيل البلح علاج نافع للاسهال وأمراض الجهاز البولى والتناسلى ، وان عجينة مسحوق



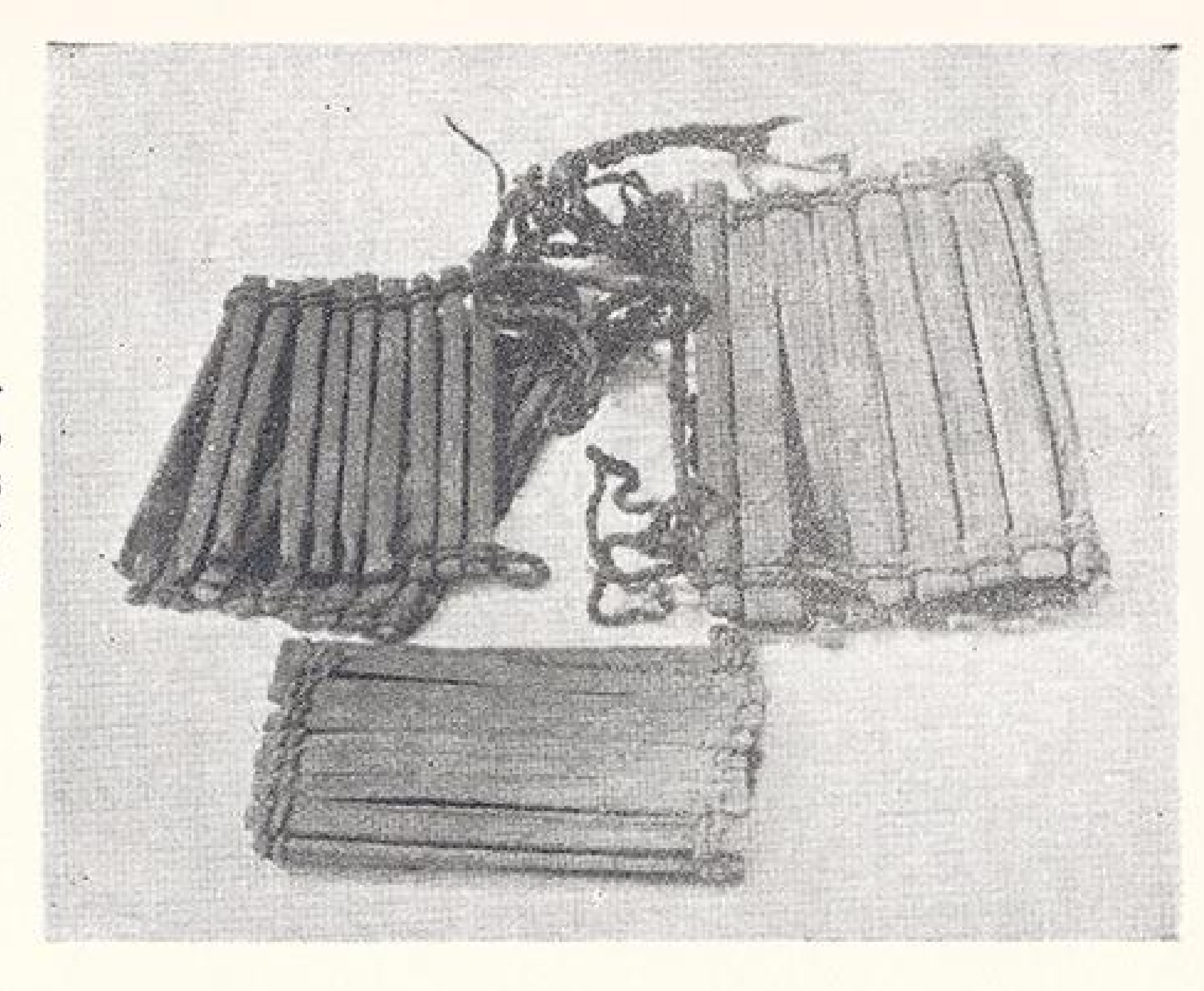
رسم ملون لحديقة مصرية قديمة تتوسطها بركة مائية ومحاطة بأشجار نخيل البلح (تحتمس الرابع أو امينوفيس الثالث ١٤٢٠ - ١٢٧٥ ق . م)

البدور ذات فائدة اذا ما وضعت فوق الجفون فى علاج السحابة والرمد الصديدى واعتمام القرنية أو التهابها .

وليس فى مصر من الغـابات الطبيعية غير ماينمو من أشجار نخيل البلح ، فتكثر فى المناطق الساحلية وفى محافظتى الشرقية والجيزة علاوة على انتشارها فى بلاد النوبة القديمة ومصر العليا والوسطى وواحات الصحراء الغربية . وتظهر هذه الغـابات فى منظر خلاب كبساط سندسى أخضر انتصبت فيه سـوق النخيل وتزاحمت ، حاملة تيجـان أوراقها التى تقاربت وتلاصقت ، فلا تدع مجـالا لرؤية ما تحتهـا اذا نظر اليها الانسان من عل .

وقد اعتبر (بلينى) أشجـار نخيل البلح أميرات المملـكة النباتية . وتتعـدد الاصناف الموجودة فى مصر تبعا لاختلاف أنواع ثمارها ، وقد ذكر (كلوت بك) ان عددها يبلغ ٨٤ صنفا، منهـا ما هو جاف ويسمى بالتمر ومنهـا ما هو نصف جاف ومنها ما هو طرى رطب . وتختلف هذه الاصناف ومسمياتها تبعا لاختـلاف البيئة والبقاع والاصقاع ، هـذا الى جانب المساحات الشاسعة المنزرعة من البذرة والتى تسمى مجهلا. وتعتبر الثمار من أحب الفواكه لدى المصريين فهى غذاء شعبى اقتصادى فى متناول الجميع .

وتمر دهور وعصـور ونخيـل البلح خالد باصالته محتفظ بمكانته وأهميته ، لا فرق بين ماضيه وحاضره ، فقـد كان وما زال من أكثر النبـاتات فائدة لدى المصريين . فهـو من أحب النبـاتات لدى الفلاح ولا غنى له عنه لعلاقته الوثيقة بالكثير من أموره الحيوية وصلته الكبيرة بمستلزماته الحقلية والمنزلية . ومن أجزائه نشأت ثقافة شـعبية تتمثـل فى العديد من الصناعات الخوصيـة وهى من أهم الصناعات



حصير لتجفيف الجبن مصنوع من جريد نخيل البلح وجد فى كوم أوشيم في العصر الاغريقى الرومانى

البيئية وفى مقدمة الحرف اليدوية التى تعتبر فنا شعبيا تقليديا متوارثا أبا عن جد يعود الى عهد المصريين القدماء . وزيارة واحدة للمتحف المصرى ولقسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعى ثم للمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى تقيم الدليل على ان المصريين هم أول من بدأوا به ، فمازالت المراجين والاطباق والقفف والمقاطف والشباك والحبال وسواها التى صنعت منذ آلاف السنين بالايدى المصرية لا تفترق فى الشكل والفن والدقة والجودة والجمال عما تشكله الايادى حاليا فى ريف وادى النيل وواحات الصحراء .

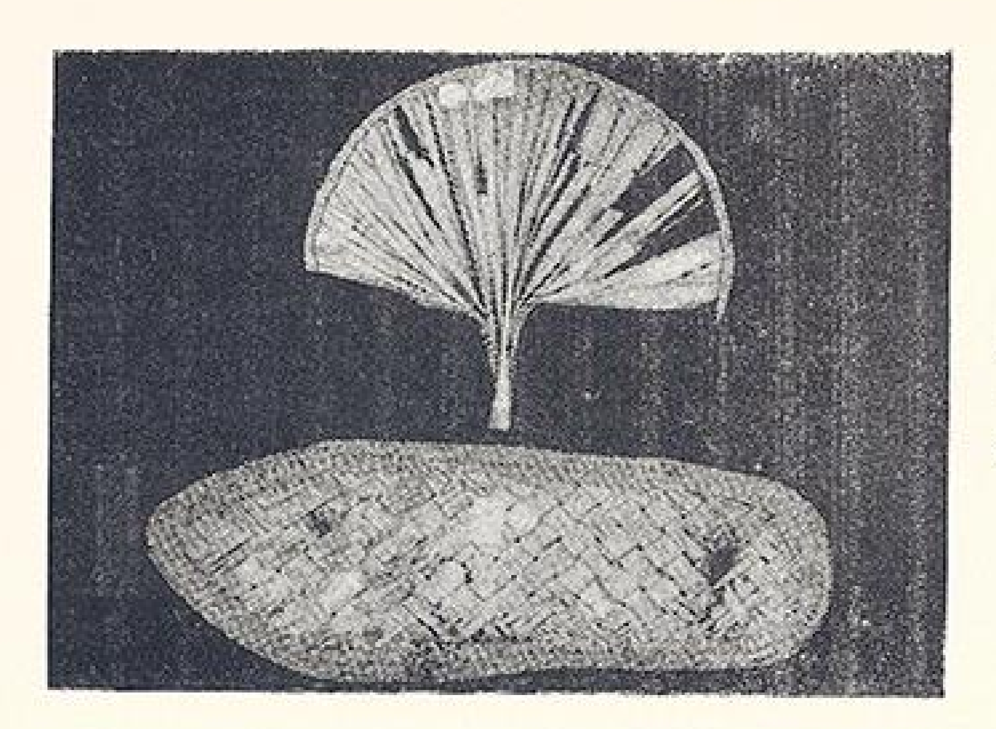
فما زال الاهلون يستعملون السوق كدعامات لحمل الأسقف ، أو تصف بعد شقها لتسقيف الحجرات ، وفى عمل الابواب ، وفى تشييد قناطر صغيرة للعبور عليها فوق الترع والقنوات . وفى الواحات يضعونها بعد تجويفها عند منابع العيون فخشب النخيل يعيش طويلا فى الماء ولا يفضله الا خشب الدوم ، كما تستخدم بعد تكسيرها وقودا .

أما الجريد الجاف فيستعمل فى تسقيف الحجرات ، وفى عمل أبواب الحدائق ، وكأسيجة تحيط بها وبالحظائر ومساطيح البلح ، وفى تجهيز الاثاث المنزلى من أسرة ومقاعد ومناضد ، وفى اعداد برادع الحمير وعدد الجمال والمطارح **(جمع مطرحة)** التى تستعملها الريفيات عند تجهيز خبزهن ، وفى صنع الاقفاص المتعددة الاشكال والاحجام التى تستعمل فى تربية الطيور الداجنة ونقلها أو الاتجار بها وفى تعبئة أصناف الخضر والفاكهة . أما الجزء العريض القاعدى من الجريد فيفصل ليستعمل كعوامات للشباك بدلا من الفللين ، أو يدق ليكون مكنسة أو يستعمل وقودا .

* * *

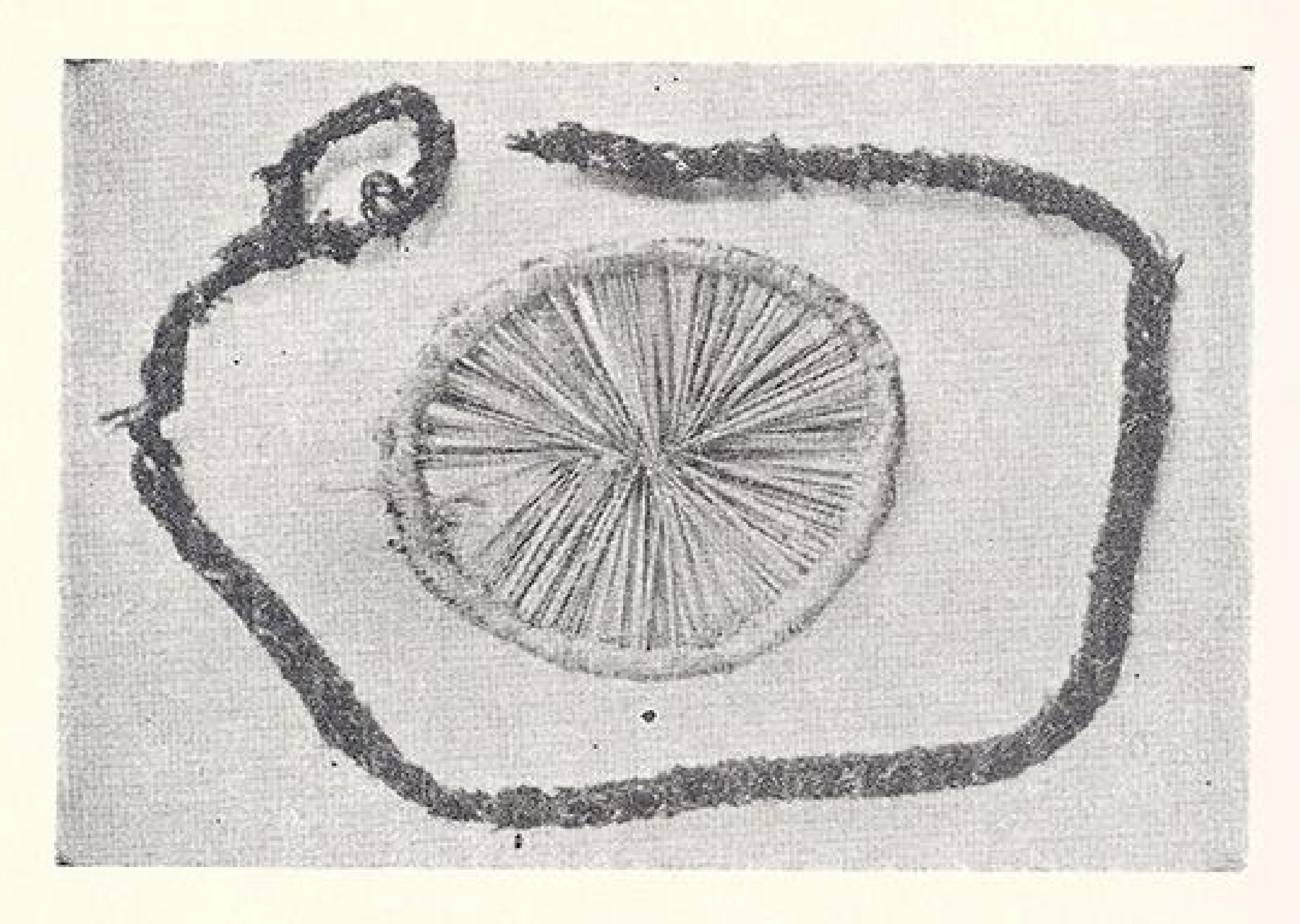
وفى زيارة قديمة لى لبلدة قوص بمحافظة قنا ولبلاد النوبة لاحظت ان كل الاسرة التى ينام الاهلون عليها مصنوعة من الجريد **(عنجريب)** ، وهى تقليد متبع فى كل نواحى مصر العليا حيث تكثر العقارب صيفا فلا تصل الى النائم لنعومة سطح الجريد وانزلاق ارجلها عليه . كما لاحظت ان النوبيين يستعملون ثمار البلح كطعم فى السنانير لصيد الاسماك .

ويدخل الجريد فى رياضة ريفية شعبية جهزت كل خاماتها من نخيل البلح ، ولاطفال القرى ولع كبير بها ويقبلون عليها فى الليالى القمرية ويسمونها **(الحكشة)** . فينقسم الاطفال الى فريقين يحمل كل فرد فيهما جريدة يزيد طولها عن المتر قليلا تنتهى بالجزء العريض القاعدى المنحنى ويضربون بها خلال مباراتهم كرة كوروها من حبال ليف البلح . ومما لا شك فيه ان لعبة **(الهوكى)** المعروفة قد أخذت عن لعبة الحكشة المتوارثة فى مصر من قديم الزمن .



مروحة وجدت فى دير المدينة بالاقصر (حوالى ١٣٥٠ ق . م) وصندل طول ٣١ سم (فى عصر غير معروف) وهما مصنوعان من وريقات نخيل البلح والبردى

نموذج لاحد فخاخ صيد الغزلان والتياتل مصنوع من أشواك أوراق نخيل البلح والجريد وشعر الماعز قطره ١٦٫٥ سم فى عصر ما قبل الاسرات



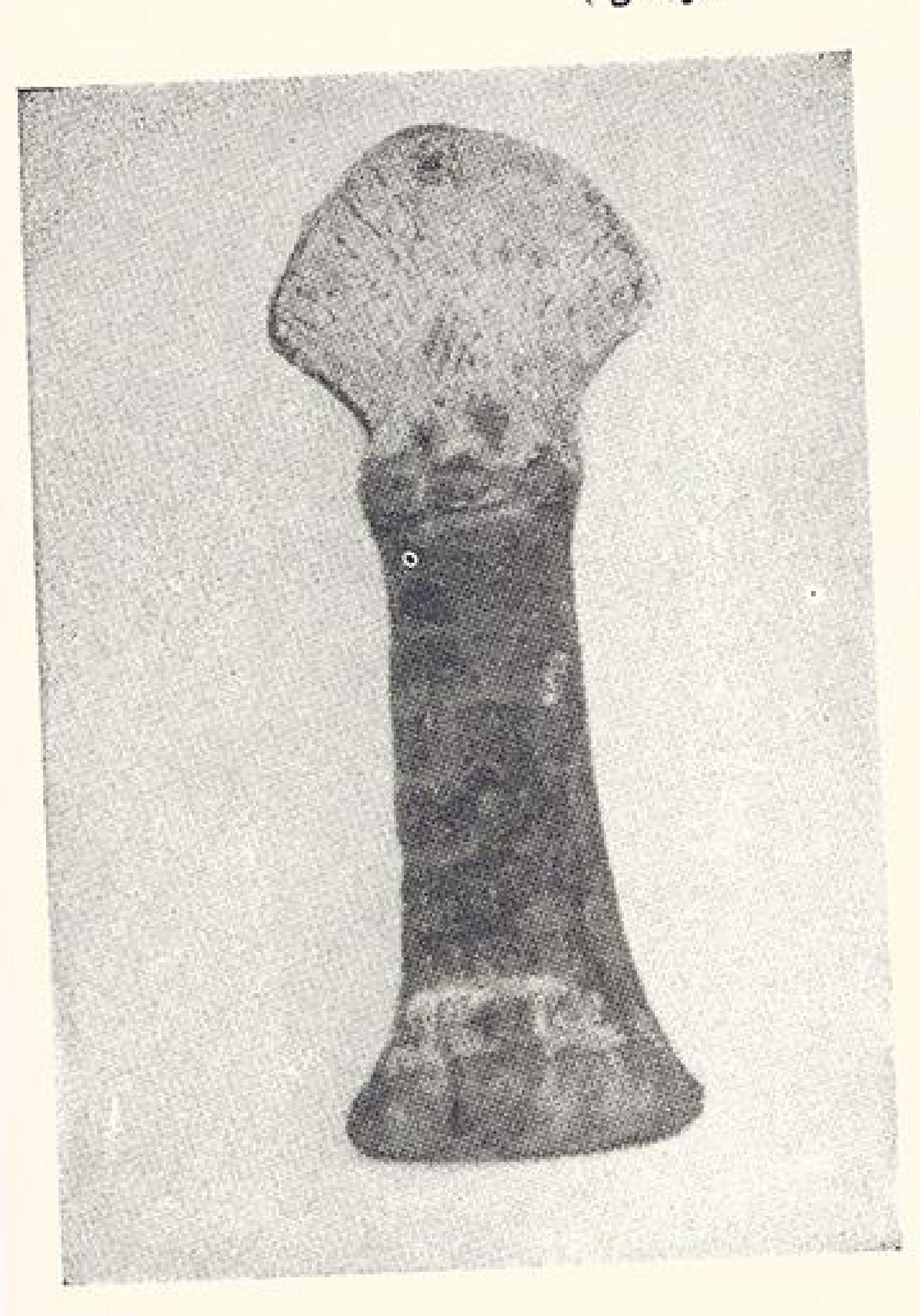
وفى واحة سيوة اذا ما بارح الزقالة (وهم طبقة العمال الذين يعملون فى الحقول والحدائق نهارا وفى الحراسة ليلا ويقابلهم التملية فى وادى النيـل) دورهم ليعملوا فى الحدائق **(الحطايا)** البعيدة ولم يجدوا ثقابا ، طريقة فريدة فى اعداد قداحة من جريد البلح يسمونها هناك **(اتشيطط)** فيـأتون بقطعتين من جريد البلح وينزعون عن سطح كل منهما طبقة من القشرة ويحكونهما معا بسرعة وبقـوة فتتولد الحرارة وينتج الشرر . ويزينون هذه القداحة البدائية بحفرها بخطوط ونقوش تلون باللونين الازرق والاحمر ، وتعتبر واحدة من بين عديد تراثهم الشعبى .

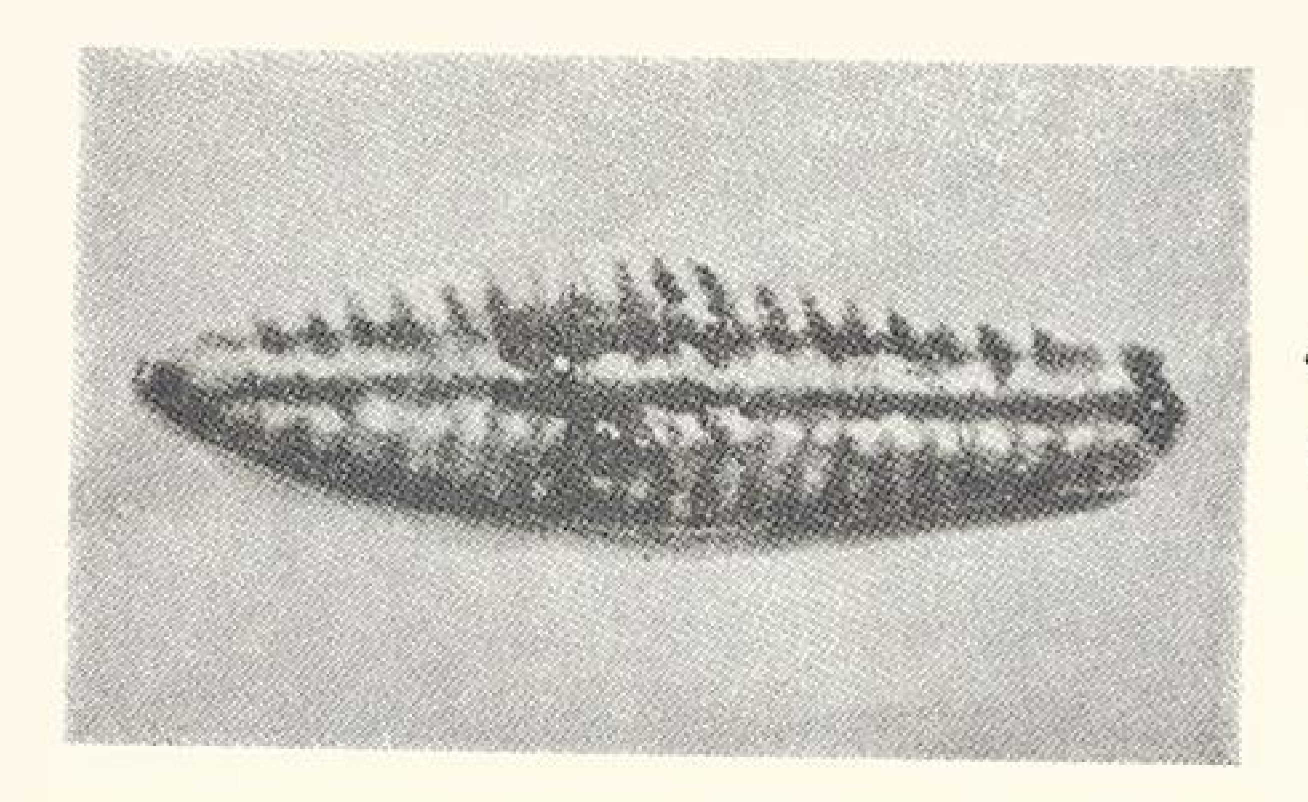
ويستعمل الخـوص (الوريقات) فى شتى الصناعات الخوصية كعمـل القفف والمقاطف والزنابيل والسلال والاطباق والمراجين والمراوح والمذبات لطرد الذباب والاغبطة والبرادع والحصر والابراش لفرش الحجرات والمـكاييل لتكييل البذور والحبوب . وتقـوم النسـاء عادة بهذه الاعمال كصناعة أصلية أو اضافية لتمضية أوقات الفراغ ، وأجملها وأدقها صنعا ما تقوم به نساء واحة سيوة . كمـا يصنع منه لليونته ومرونته (الكرينة) التى تستعمل فى حشو الاثاث ، وليس ببعيد عنا انه كان يصنع منه بعد شقه الى شرائح رقيقة خوص الطرابيش التى اندثرت .

ومن ليف الاغماد القاعدية البنى اللون تجدل الحبـال وتصنع المكانس وفرش لمسح البـلاط والامراس المتينة والمشـايات والدواسات وأيادى المقـاطف وقواعدها ، كما تصنع منه فى واحة سيوة شباك لصيد الطير .

ومن النـاس من يأكل قلب النخلة أى لبها وجمارها اذا ما قطعت ، ويتركب هـذا اللب من طبقـات لينة متراكبة بعضها فوق بعض تشبه اللوز الغض فى قوامه وطعمه . ويعتبر جمـار نخيل البلح مسـهلا ، واذا عصر كان ماؤه وهو طازج شرابا حلوا ويـكون مسـكرا اذا ما تخمر . وتقطع النخلة اذا استغنى المزارع عنها لعدم جودة ثمارها أو لكونها مذكرة ويستفيد بكل جزء من أجزائها حتى شراب عصارتها . فيجردها أولا من أوراقها حتى يصل الى قلبها ويأكل لبها ، ثم يحفر فى قمتها حفرة صغيرة أو أكثر يدق فى كل منها مسمارا كبيرا ويعلق بكل مسمار جرة فخارية ، وتتجه قطرات العصارة الصاعدة من أسفل الساق الى أعلاه نحو المسمار لتستقر فى الجرة التى يتم امتلاؤها فى صباح اليوم التالى . ويسمون هذا الشراب **(اللجبى)** وهو مشروب مرطب حلو منعش

نموذج من الفخار لنخلة بلح طول ١٧ سم (العصر الرومانى)





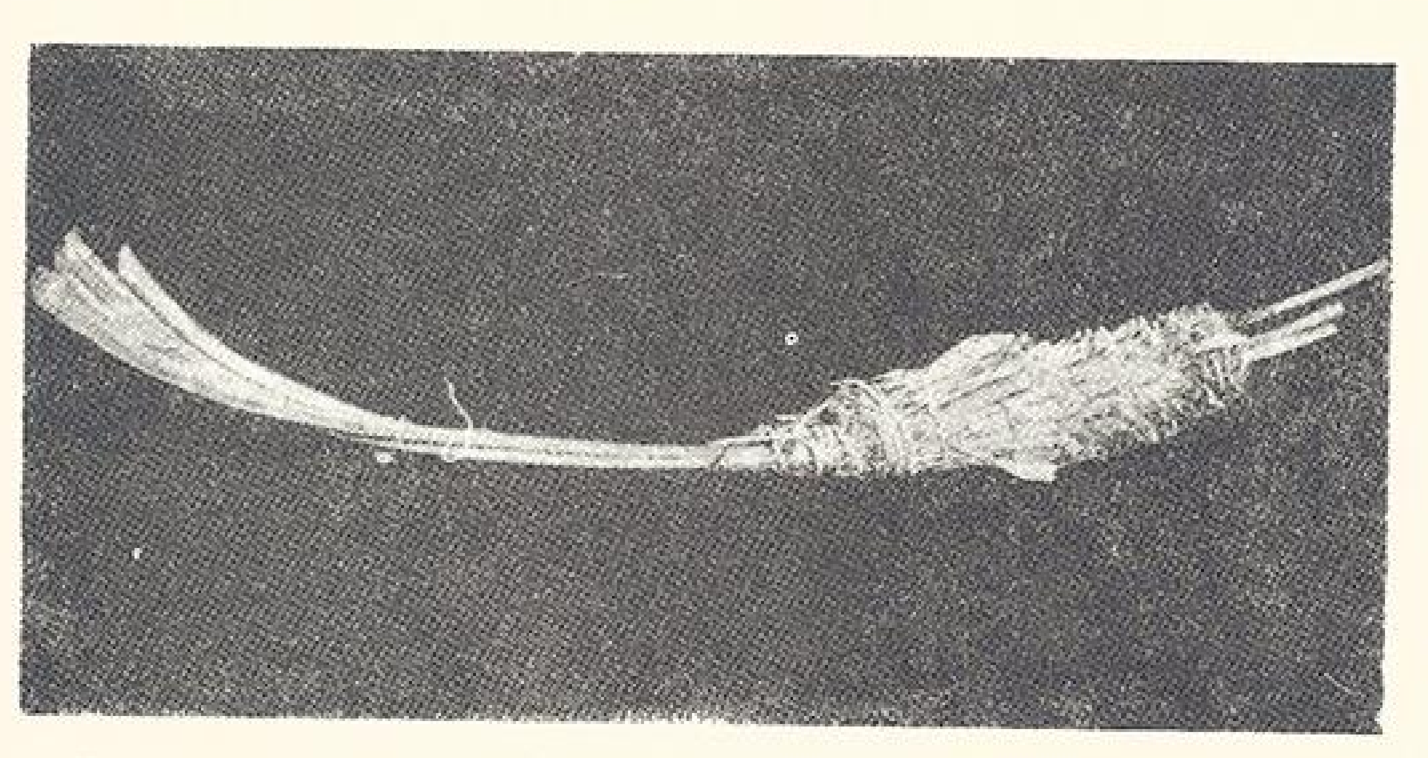
نموذج من الخزف لاحدى أوراق نخيل البلح ، وهى جزء من قلادة مصرية قديمة ذات لون أزرق (الاسرة الثامنة عشر)

محبـــوب لدى الجميع ويشرب عادة طازجا لانه سريع التخمر ·

ويقـابل موسم جنى ثمار البلح فى واحات الصـحراء الغربية موسم جنى القطن فى وادى النيـل ، وهو هنـاك موسم سرور وبهجة وعيد تنشط فيه الحركة التجـارية والمعـاملات المالية وتتعدد خلاله حفـلات الزفاف والزواج · فترى المساطيح **(جمع مسطاح)** المحاطة بسياج من جريد البلح وقـد اكتست بكيمان وتـلال من الثمار تتفـاوت فى أحجامها وتلوح لرائيها كمهرجان بمختلف ألوانها ، وتعتبر أسواقا يقصدها التجار الراغبون فى الشراء وقد قيدوا جمال قوافلهم فى رقعة مجاورة لتكون مربطا لها ·

ويستعمل السـباط بعد فصل الثمار عنه كاملا فى عمل المكانس ، أو تدق عساليجه لفصل أليافها ثم تجدل لتكون حبالا · أما النوى فله فى الواحات أهمية كبيرة ، فيكوم لكثرته ووفرته فى هيئة تلال ويجرشونه ويقدمونه علفـا للماشية والابل والاغنام والماعز فهو غنى بمادته الغذائية الاندوسـبرمية القرنية · واذا حمص وطحن قد يكون أفضـل مذاقا من البن نفسه فى تحضير القهوة · وتستعمل النوبيات مسحوقة بعد حرقه فى تخطيـط حواجبهن ، أما اذا زاد عن الحاجة فيستعمل وقودا ·

وفى الواحات يخزنون ثمار البلح كما يخزن الفـلاح القمح والذرة فى ريف وادى النيل ، فيكبسون الثمار فى عبوات من الخوص تسمى **(زنابيل)** ويسـمى البلح المحفوظ بهذه الطريقة **(المونة)** فهو المؤونة التى يأكلونها طول العام · ويحصلون من الثمار على عسل البلح فينتقون منها



باقة جنائزية مجدولة من أوراق نخيل البلح (من العصر الاغريقى الرومانى)



زنابيل واحة سيوة مملوءة بالعجوة (المونة)

ما يراد استخراج عسلها ويضعونها فى كيس من الليف يستقر فوق حفرة بهـا وعاء من الفخار ويوضع فوق الكيس حجر ثقيل فيسيل العسل تدريجيا فى الاناء الفخارى . كما يحصلون على السكر الاحمر من الثمار التامة النضج للبلح النصف جاف بنزع النوى منها وعجنها باليد فى اناء نظيف ثم تنقل الى جرة من الفخار وتكبس فيها جيدا وتترك لمدة ثلاثة أشهر تحت أشعة الشمس نهارا والندى ليلا ، فاذا فتحت يكون البلح قد تسكر . ولا يذوب سكر البلح الا فى الماء المغلى ويصبح بعد ذوبانه عسلا . وقد توارث بعض أهالى وادى النيـل وبلاد النوبة وواحات الصحراء عن أجدادهم الفراعنة تقطير ثمار البلح لتحضير شراب يسمى بعرق البلح ، كما يجهزون منه الخل .

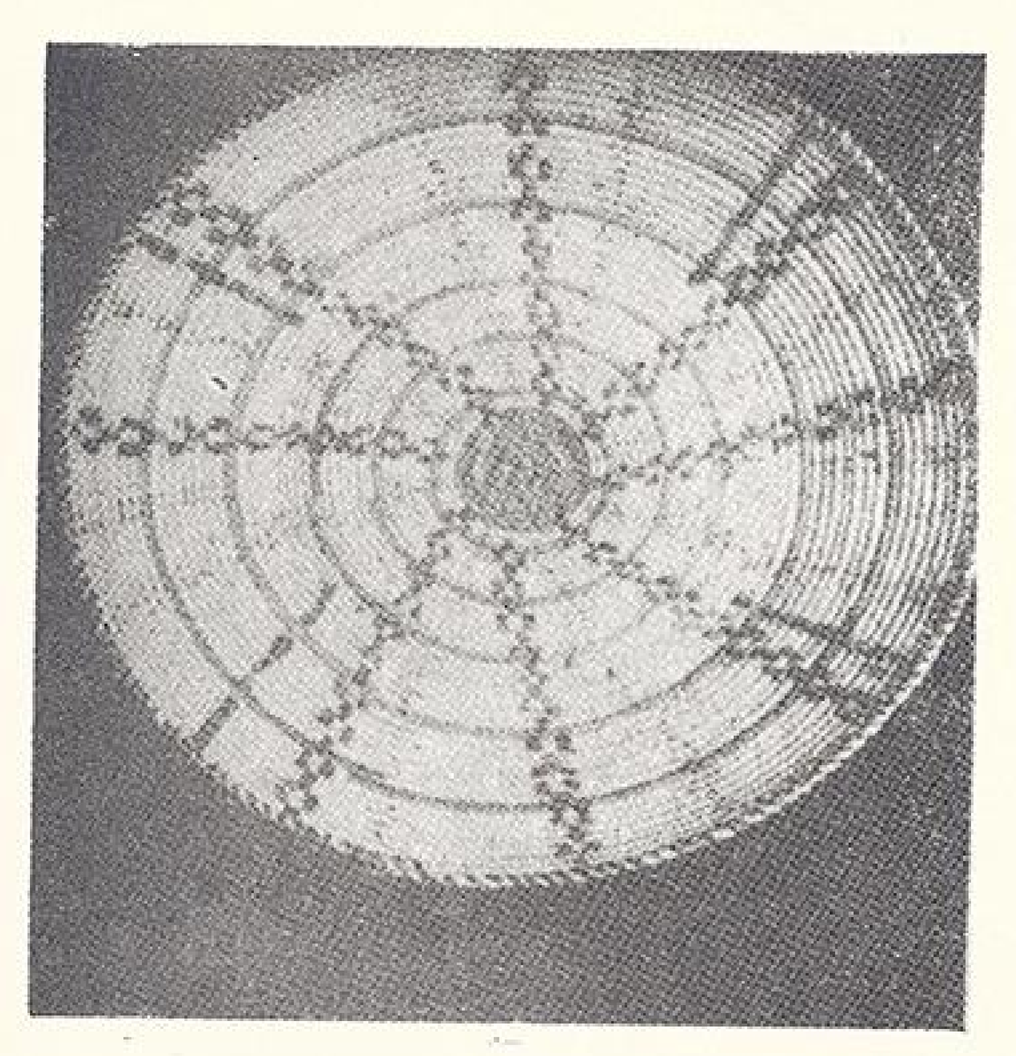
وللسعف علاقة وثيقة بالكثير من العادات والتقـاليد منذ عصر المصريين القدماء الى وقتنا هذا . فقد كانوا يقدمون السعف مع الثمار المجففة قربانا لاله النيل ، ويذكر (ولكنصون) انهم كانوا ينثرون السعف فى الطرقات التى تمر بهـا الجنازات كما كانوا يحملونه فى طريقهم لزيارة قبور موتاهم ، هذا بالاضافة الى الأكاليل والباقات الجنائزية التى كانوا يضعونها بعد جدل وريقاتها الى جانب موميات موتاهم .

ولاخواننا المسيحيين تقليد متوارث من قديم الزمن ذو عـلاقة وثيقة بمناسـبة دينية جليلة يحتفلون بها كل عام وهى (**احد السعف**) . فقد أصبح السعف الذى تعبر خضرته عن الحياة المتجددة والذى حمله الشعب مع أغصان الزيتون والورود والرياحين ولوحوا به كالاعلام للسـيد المسيح عليه السـلام والذى فرشوه فى طريقه وتحت اقدامه عند دخوله ظافرا مدينة أورشليم تذكارا شعبيا خالدا لهذه المناسبة ، ثم تطور الامر الى تفضـيل السعف الحديث النمو الذى يؤخذ من قلب النخلة رمزا لصفاء القلب وبياضه ونقائه فيجدل الاهلون وريقاته ويضفرونها فى هذا اليوم فى هيئـة باقات متعددة الاشـكال والاحجـام فيها رقة وفيهـا جمـال تعتبر لدقة صنعها فنا شعبيا قائما بذاته يستحق لاهميته ان يفرد له مقال .

ولمـا كان لنخيل البـلح قيمة وأمر وأهمية وشأن ، فلا تعجب اذا ما زرت واحـة سـيوة وتجولت بين ارجاء حدائقها (**وهم هناك يعتقدون فى الخرافات والحسد وفى القوى الخفية التى تدخل فى أمور حياتهم وتجلب لهم الشر أو الخير**) ان ترى عظام الحمير وقرون الغزلان وقطع الخزف وعظام الموتى معلقة على سـوقه خوفا عليـه من الحسد . وللسعف هناك علاقة وثيقة بالكثير من عاداتهم وتقاليدهم، فيحمله المدعوون عند توجههم الى حفلات الزفاف والزواج ، والمرافقون لمواكب الحجاج ثم يرشق حول اسطح منازلهم حتى موعد



مراجين واحة سيوه (أى معمورة)

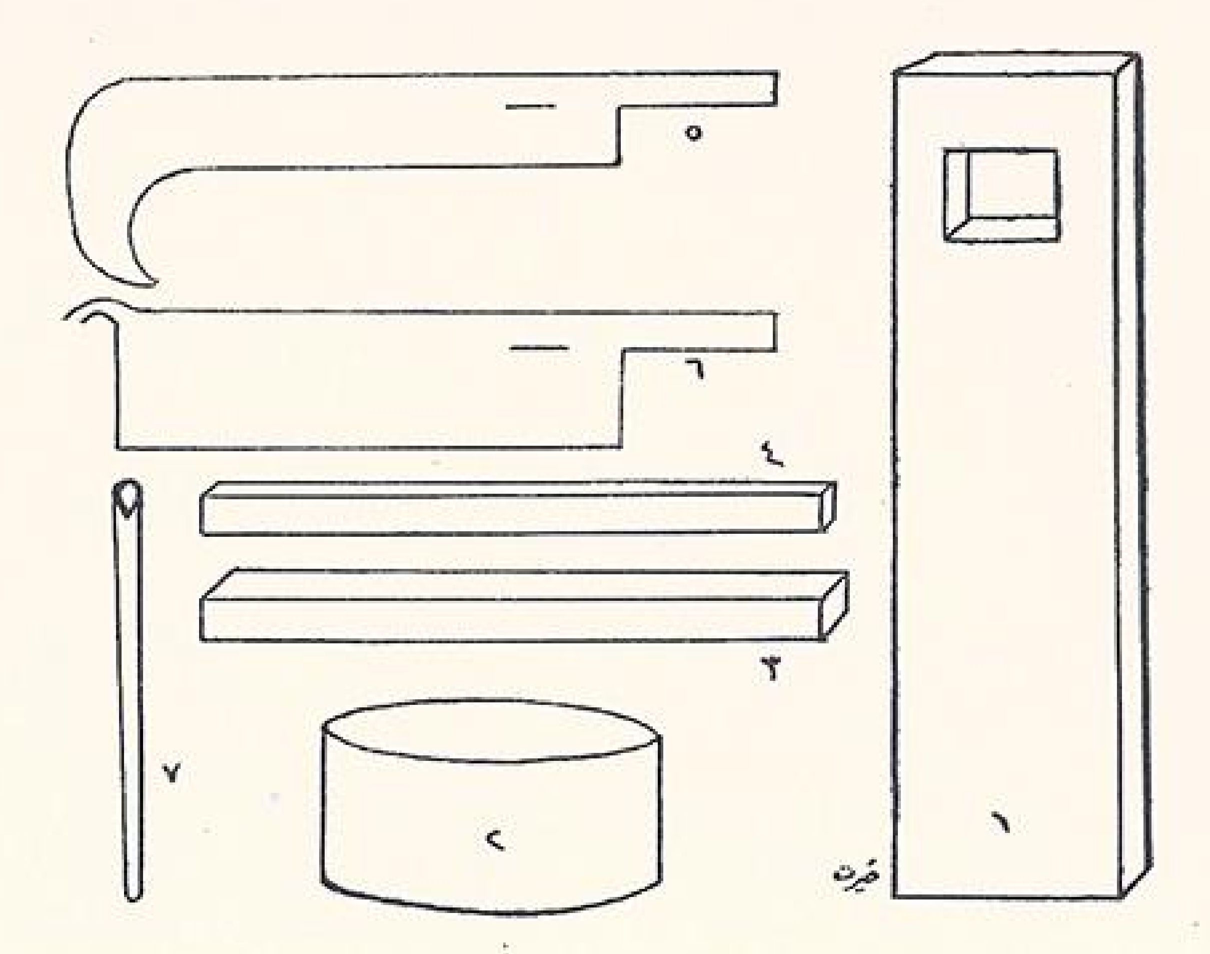


طبق سيوى دقيق الصنع (سبت)

عودتهم ، ويلف العريس عباءته حوله ويشعلها بعد غمسها فى الزيت ليلة زفافه اعلانا على اغتباطه وسعادته وسط انشراح اصدقائه ، كما ترشق حول حزمة منه مجموعة من اصناف الفاكهة والازهار والرياحين فى نظام بديع التكوين لتكون هذه الباقة التى تنوء بحملها خير هدية تقليدية يقدمها العريس الى عروسه ، ولا تنسى الارملة **(الغولة)** فى آخر أيام انزوائها ان تقذف أول شخص تراه بقطعة من السعف وبذلك تكون قد تخلصت من سوء طالعها والحظ السىء الذى لحق بها .

* * *

وفى الواحات الداخلية تتمسك الام بأن تعلق حول رقبة مولودها حتى اليوم السابع طرف جريدة تحمل سبعا من الوريقات وتكون مدلاة تحت ابطه الايمن ليحفظه الله من عين السوء والحسد ، كما تعلق حول رقبتها لتتدلى فوق صدرها بقطعة من جريد نخلة موروثة دون وريقاتها يحزها (اى يحفرها) سبع حزات شخص اسمه محمد .



ادوات صانع الاقفاص : (١) المعدلة (٢) القرمة (٣) الثقيلة (٤) الخفيفة (٥) السلاح (٦) التدر (٧) اللقط .

وبعد هذا ، رأيت أن انتقى من بين ما سبق ودرست حرفة شعبيه متوارثة من قديم الزمان ، لاوفيها حقها قدر الامكان ، تقوم على جريد نخيل البلح وترافقه أينما كان ، فى شتى نواحى وادى النيل والصحراء والقرى والبلدان ، وهى حرفة صناعه الاقفاص . ولم اذهب اليها بعيدا وتوجهت الى احد صانعيها وهو كهل يستقر دكانه بجوار جامع عتيق فى شارع مراسينا قرب ميدان السيدة زينب ، وطلبت منه أن يجهز لى قفصا حتى أرقب يديه وهي تخرج من السعف بعد قطعه وتهذيبه وشقه وتثقيبه ثم تجميعه تلك النماذج التى تجمع فى خطوات تجهيزها وهندسه تجميع اعوادها دون الاستعانة باية خامة أخرى الكثير من الدقة والبراعة والاتقان . وبسؤاله عمن ورث عنه حرفته اجاب انها متوارثة عند الصناع جميعا من قديم الزمان عن سيدنا يوسف عليه السلام فهو أول من عمل المزولة وحامل المصحف الكريم من جريد نخيل البلح ...

ويحصل أصانعو الأقفاص على السعف من المناطق القريبة التى يكثر بها زراعة النخيل ، ويقطع طول العام فيما عدا الاشهر التى يحمل النخيل فيها سبائط ثماره ، ويباع بالمائة ويتراوح ثمنها ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ قرشا . وتنحصر أدوات صناعة الاقفاص التى يخرج بها الصانع شتى نماذج حرفته فيما يلى ، وهى اما خشبية أو معدنيه وتصنع الاخيرة دائما فى رشيد .

(١) المعدلة : وهى قطعه مستطيلة ثقيله من الخشب يبلغ طولها ٨٠ سم وعرضها ٢٠ سم وسكمها ٤ سم، بها فتحة مربعة قرب احد طرفيها وتستعمل لعدل محاور الجريد المنحنية .

(٢) القرمه : وهى كتلة مستديرة تثبت فى الارض مقطوعه من ساق شجرة عبل او لبخ يقطع الصانع عليها عيدان الجريد .

(٣) الثقيلة : وهى قطعة طويلة مربعة من خشب السنديان أو الكازوارينا طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم . وتستعمل فى الضرب على اللقط لتثقيب عيدان الجريد .

(٤) الخفيفة : وهى ايضا من خشب السنديان، طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم وسمكها ٢٫٥ سم، وتستعمل فى الدق على عيدان الجريد لتدخل فى ثقوب العيدان الاخرى .

(٥) السلاح : وهو من الصلب ، طوله من ٤٠ الى ٤٥ سم ، ينحنى عند طرفه فى زاوية حادة بشكل المنقار ، وله مقبض يكسى بقطع من القماش ، ويستعمل فى توضيب الجريد ونزع وريقاته عنه والمتراصة بطول حافتيه ، وقد لاحظت ان صانعه فى رشيد لم يفته أن يحفر اسمه عليه (كامل السيد) .



الصانع الشعبى يقطع الجريد على القرمة وبيده التدر وخلفه المعدلة

(٦) تدر : وهو من الصلب يشبه ساطور الجزار ، ويتماثل مع السلاح فى طوله وفى حفر اسم صانعه عليه وفى لف قطعه من القماش حول مقبضه ، وله فى طرفه العلوى المقابل للمقبض بروز منحنى .

(٧) لقط : ويسمى ماسورة قفاص ، وهو من الصلب اسطوانى مجوف ويستعمل فى تخريم الجريد ، ولذا يختلف قطر تجويفه الطولى حسب اتساع الثقوب المطلوبه . ومن أنواعه (لقط دقى) و (لقط ريق) و (لقط خرم) .

ولدى القفاص قطعة من الجريد عليها كل المقاسات المطلوبة وتسمى (قياس) . ويستغنى فى العادة عن قواعد الجريد وتسمى بعد فصلها (قحوف) ، كما يستغنى عن الاجزاء الطرفية ، اما المنطقة الوسطى فهى التى تقوم عليها حرفته وتسمى (التونى اى التوانى) ، أما القطع الاسطوانية التى تنتج من العيدان بعد ثقبها بالدق بالثقيلة على اللقط فتسمى (خرط) .

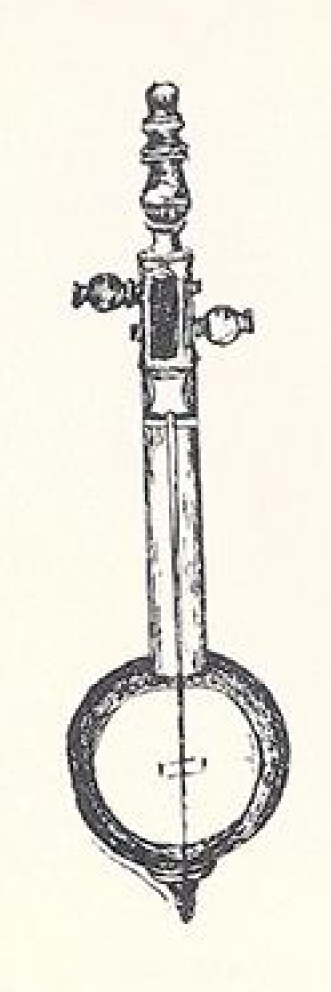
وتتعدد أشكال الاقفاص التى يقوم بتجهيزها الصانع كما تتعدد اصطلاحاتها . فاقفاص الحمام منها ما هو بباب واحد (قطعة باب) ، أو ببابين (مقطورة) والاكبر حجما (مصطبه) ولها جميعا رف يقف عليه الطير وعلاقة مستديرة تحمل منها ، وذات الاربعة أبواب (مرابيع) ، والخمسة ابواب (منير) ، والثمانية الى عشرة ابواب (دمس) . ومن هذه الاقفاص ما يسمى (كفاق) وهى أحسنها وامتنها صنعا لتقارب وتلاصق عيدان الجريد بها ، ويليها (نصف كفة) و (ثلثين كفة) .

وتسمى الاقفاص التى ترص فيها ارغفة الخبز (بانيكة) ، واقفاص الفاكهة (رحى) ، والطماطم (تلتين) ، والفراخ (مذنرة) . ولاجزاء هياكل هذه الاقفاص اصطلاحات منها ، اطواق ، سبلة ، الدور ؛ المربعة ؛ الضيقة ؛ النعالات ، القيود (التى تشد الزوايا الى بعضها) ، الرصة ، ثم العيدان (التى تمر خلال الثقوب جميعها) .

. .. .

واخيرا ، هذه صفحات عن نخيل البلح ، تروى تاريخه وقصته ، ومكانته وشعبيته ، وعلاقته الوثيقة وصلته الكبيرة بحياة الناس ، فما من جزء من اجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة ، فهو مصدر للخير الوفير ، ومنبع يفيض بالعديد من الثقافات الشعبية . وسيبقى خالدا بأصالته محتفظا بمكانته ، مرتفعا بجذوعه المشوقة وتيجان أوراقه الخضراء ، مزدانا وقت الأثمار بسبائط حمراء وصفراء ، فى رقة وجمال وشاعرية وخيال .

« د . عثمان خيرت »



مُنشِد الشعب

دكتوره نبيله إبراهيم

ليس هنـاك شـك فى أن الراوى الشـعبى هو الذى يقوم بحمل التراث الأدبى الشعبى عبر الأجيـال ، أى أنه هو الذى يسـهم فى دوامه واستمراره • حقا ان الدراسات الشعبية الحديثة تحث الباحث الميدانى على ألا يهمل الجماعة الشعبية التى تعمل بطريق غير مباشر على نقل تراثها وذلك عندما تكون عاملا مشجعا للراوى على رواية تراثه، بل عندما تهيء له مكانا مرموقا بينها وتبرزه من بين صفوفها ، وتطلب منه على الدوام أن يقص عليها أو يغنى لها ما من شأنه أن يربطها بحياتها الشعبية الأصيلة • ولكن الدراسات الشـعبية الحديثة تحث البـاحث كذلك على أن يهتم كل الاهتمـام بالراوى • وهى لا تعنى هنـا الراوى المنعزل عن سـائر أفراد الجماعة ، وانمـا تعنى الراوى الذى يمر بمرحلة التحصيل حتى يصـل الى مرحلة النضج التى تمكنه • عندما يصل اليها• أن يؤدى دوره بطريقـة سـاحرة جذابة تجتذب جمهور الناس ، فيلتفون من حوله ليستمعوا اليه، الأمر الذى يعين على ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ويحملون التراث من بعده •

* * *

وقد يتسـاءل القارىء : وما الذى ينبغى على الباحث أن يقوم به فيما يختص بالراوى نفسه ؟ أليست مهمته الأساسية أن يبحث عن الراوى فى المجال الشعبى وأن يدون عنه مايحفظه فى صدره من تراث ؟ أو أن يبحث عن أكبر عدد من الرواة ويستمع منهم للتراث نفسه أو لمزيد منه حتى يكون أكثر دقة فى بحثه عندما يحرص على تدوين

أكبر قدر من الروايات المتعددة للأصل الواحد ؟ حقا ان هذا هو واجب الباحث ، ولكن واجبه ينبغى أن يتعدى هذا الأسلوب التقليدى فى جمع التراث ، فيدرس كيفية انتقال التراث الى الراوى الناشىء الذى يصبح بعد مران طويل حاملا للتراث الأدبى وقادرا على امتاع الناس به فى الوقت نفسه . ولكن كيف يتسنى للباحث أن يدرس انتقال التراث الشعبى الى الراوى، وما قيمة هذا فى دراسة التراث الشعبى أو بالأحرى فى دراسة شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات الشعبية ؟ هذان هما السؤالان اللذان سنحاول أن نجيب عنهما فى بحثنا هذا متمثلين بتراثنا القديم والحديث معا .

فكيف ينتقل التراث الشعبى الى الراوى ؟ ان أول اجابة تتبادر الى الذهن عن هذا السؤال .. هى أن الراوى يحفظ هذا التراث لأنه يستمع اليه كثيرا أولا ، ولأنه يمتلك موهبة الذاكرة القوية والمقدرة على الحفظ ثانيا . ولكن اذا كان الأمر كذلك فحسب ، فهذا معناه أن التراث جامد لا يتغير لأنه ينتقل من راو لآخر عن طريق الحفظ والذاكرة القوية . فاذا كان التراث الشعبى على عكس هذا يتطور ويتجدد على الدوام ، فما هى اذن العناصر الأساسية التى تتجدد فيه ، وما الشىء الذى يبقى عليه الراوى لا شعوريا بحيث تكون السمة الأولى لما يرويه هى شعبية هذا التراث ؟

* * *

لقد تساءل الباحثون هذا السؤال منذ زمن .. وذلك عندما كان التراث الأدبى الكلاسيكى الخالد يشغل تفكيرهم ويستغرق جل وقتهم فى البحث. ونعنى هنا بصفة خاصة ملحمتى هومير الالياذة والأوديسا . فقد كان « ميلمان بارى » يشغل منصب أستاذ مساعد للدراسات الكلاسيكية فى الثلاثينات بجامعة هارفرد . وقد استطاع أن يقوم بعمل قيم فى الدراسات الكلاسيكية عندما قام بتحليل ملحمتى الالياذة والأوديسا من ناحية الشكل . وقد انتهى من عمله هذا الى أن شعر هومير كان تراثا شعبيا أى أنه كان تأليفا شفاهيا .. وفى عام ١٩٣٥ كتب يقول : « **ان الهدف من دراستى هذه أن أحدد تحديدا كاملا شكل القصة الشعبية الملحمية التى تروى شفاها ، لكى أرى ما اذا كانت تختلف عن مثيلتها التى تؤلف كتابة .. وقد دفعنى هذا لأن أراقب الرواه وهم يقومون بتأدية فنهم عن طريق المران دون الاعتماد على القراءة والكتابة . ومن شأن هذا العمل أنه يخدم جانبين : الجانب الأول أن يكون نقطة بداية لدراسة تنطلق منها لاثبات أن حياة الشعب يمكن أن تؤدى الى خلق فنى على درجة كبيرة من التكامل والجانب الآخر ، ان هذه الأبحاث تخدم الباحث فى الملاحم العظيمة التى وصلتنا عن الماضى السحيق**»

وقد كان الباحثون قبل بارى قد بدأوا يتشككون فى أن هومير قد ألف ملاحمه كتابة فلما أخذوا يستدلون على شفاهية ملحمتى هومير الالياذة والأوديسا من خلال مقارنة احداهما بالأخرى ، تحدثوا عن « مجموعة المقاطع الشعرية المتشابهة » و « اكليشيهات الملحمة » ، و « والعبارات التى تتردد ترديدا آليا » . ولكن (بارى) الذى مهد الطريق للباحثين فى الأدب الروائى الشعبى من بعده ، وبخاصة الأدب الروائى ذو الشكل الملحمى، وجد أن مثل هذه العبارات غامضة كل الغموض ، وهى ليست كافية لبيان ما فى الأدب الشعبى المروى من خصائص مميزة ، ومن ثم حصر بحثه حول عنصرين أساسيين هما « الصيغة » Formula والموضوع Theme

أما الصيغة فهى مجموعة كلمات تستخدم استخداما منتظما بطريقة موزونة غالبا ، وتؤدى وظيفة أساسية فى بناء الشكل الأدبى . فالباحث فى شكل الحكايات الشعبية لا يتحدث فى هذه الحالة عن المناظر المتكررة ، وانما يتحدث عن مجموعات الألفاظ المتكررة. وهذه الصيغ المصطلح عليها فى تراث شعبى بعينه ، ليست مهمة بالنسبة للمستمع فحسب ، وانما ربما كانت أكثر أهمية بالنسبة للراوى ، اذ أنها تعينه على سرعة تأليف حكايته . واذا كان الراوى ليس نمطا ، وانما هو فرد فانه يتحتم علينا أن نبحث عن علاقة الراوى الفنان الفرد ، بهذه الصيغ . وقد تعود الباحثون أن يبحثوا عن شيوخ الرواة فى عملهم الميدانى.. هؤلاء الذين حفظوا التراث لزمن طويل بحيث رسخ فى صدورهم على نحو ما يروونه . وقلما يرغب الباحث فى الاستماع الى راو ناشىء اللهم الا اذا كان يتمتع بصوت جميل وأداء متقن فيستمع الى غنائه . مع أن الحرص على الاستماع الى طريقة رواية هؤلاء الناشئين ربما أعاننا على دراسة مراحل رواية التراث الشعبى ، فالصيغة لاتعيش الا مع الأداء ولا تكون لها وظيفة محددة الا مع الرواية الشفاهية . فكما أننا عندما نتحدث لغتنا الأم لا نتحدث بألفاظ وعبارات نتذكرها عن وعى .. وانما تتدفق الألفاظ والعبارات من اللغة التى تعيش معنا بوصفها جزءا أساسيا من شخصية الفرد ، فان الراوى بالمثل يتعلم الصيغ ، تماما كما يتعلم الطفل الكلام ، من كثرة الاستماع اليها

ثم يحاول أن يستخدمها حتى تصبح جزءا من تراثه . ويمكننا أن نلخص المراحل التي يمر بها الراوي الناشئ حتى يصل الى المرحلة التي يكون فيها قادرا على الرواية الكاملة الى المراحل الآتية :

أولا : انه يجلس مع كبار الرواة والمغنين ويستمع اليهم وقد لمس في نفسه الاستعداد لان يكون راويا للحكايات أو راويا للأغاني الشعبية ، وربما قرر بينه وبين نفسه أن يكون كذلك .

ثانيا : يتعلم النمط الذي يستهويه بحيث تصبح الشخوص والأسماء مألوفة لديه . وبالمثل الأماكن والعادات .

ثالثا : تصبح الموضوعات التي سنتحدث عنها وشيكا مألوفة لديه بالمثل ، وهي تزداد ألفة لديه كلما استمع الى الروايات والى نقاش الرجال حولها

رابعا : يحاول ترديد كل هذا لنفسه أو أنه يرويه في مجال شعبي محدود . ولا يجرؤ هذا الراوي الناشئ على رواية التراث في المجال الشعبي المألوف الا بعد أن يلمس في نفسه المقدرة على رواية هذا التراث رواية كاملة ممتعة كما يفعل كبار الرواة في مجتمعه .

واذا كانت الصيغ والموضوعات هي التي تكون أساس رواية التراث الشعبي الأدبي ، فاننا نحاول أن نتلمس الدور الأساسي الذي أدته وما زالت تؤديه في رواية تراثنا الشعبي . واذا ذكرنا تراثنا الشعبي المدون فانما نعني بصفة خاصة ثروتنا الأدبية من السير الشعبية . وأول ما يسترعي النظر في هذه السير هو التشابه الكبير بين هذه السير سواء في الأسلوب أو في الموضوعات . فسواء كانت السيرة تحكي عن عنترة أو عن الظاهر بيبرس أو عن سيرة الأميرة ذات الهمة أو عن بني هلال ، فان القارئ يدرك توا ، أنه لم ينتقل نقلة كبيرة من سيرة لأخرى .. وذلك نتيجة اتفاقها في عناصر أساسية قد يستطيع أن يضع يده عليها ويفسرها ، أو قد يحسها ولا يستطيع تفسيرها . وقد يكون القارئ الذي طالت صحبته مع هذه السير على حق اذا ادعى أنه عندما ينتقل من سيرة الى أخرى انما ينتقل من جزء لآخر في ملحمة العرب الكبرى التي تجمع في ثناياها تاريخنا السياسي والاجتماعي والفكري الطويل .. ولقد ثار الجدل حول ما اذا كانت هذه السير قد نشأت مدونة ثم رويت أم العكس ، كما ثار الجدل حول ما اذا كان مؤلفها فردا واحدا أم أفرادا عديدين . ولكننا اذا حاولنا أن نطبق نظرية «باري» ومن جاء بعده في «الصيغ» و«الموضوعات» فربما أراح هذا المتسائلين من التردد في الاجابة عن تساؤلاتهم . فمن المؤكد أن هذه السير نشأت متفرقة في فترات تاريخية متعاقبة ، وأن انتشار أول سيرة من هذه السير عن طريق الرواية ، أدى الى وجود جيل من الرواة ظلوا يرددونها في فترة زمنية لا نستطيع تحديدها .. وعلى هؤلاء الرواة تتلمذ جيل آخر من الرواة حفظ الصيغ والموضوعات المألوفة واستغلها أحسن استغلال في رواية سيرة أخرى وهكذا . فأول عامل دعا الى وجود التشابه بين السير ينحصر في وظيفة الرواة الذين ساروا في تدربهم على عملية الرواية على النحو الذي أشرنا اليه فاستطاعوا بذلك أن يحتفظوا بأهم خصائص التراث الشعبي العربي .

ولنتأمل الآن بعض الصيغ التي تتردد في ثنايا السير العربية جميعا حتى ندرك مدى تشابهها

يقول الراوي في سيرة بني هلال : « وكان السبب في قدوم هذا الملك الجبار والبطل المغوار بهذا العسكر الجرار حديث عجيب وأمر غريب (سيرة بني هلال ج ١ ص ٣٣) . وفي سيرة الأميرة ذات الهمة : ج ١ ص ٢٨ : « وكان السبب في مجيء هذه الخيول الى حي بني كلاب حديث غريب وأمر عجيب » . وفي سيرة الظاهر بيبرس ص ٢٨٤ ج ١ : « وكان لهذا الرجل سبب عجيب وأمر مطرب غريب » .

وبالمثل تتشابه الصيغ تماما أو تكاد عندما يعترك طرفان ويشهران السلاح وجها لوجه ..

يقول الراوي في سيرة الأميرة ذات الهمة :

« واذا بهم قد افترقوا على ذلك الحي من أربع جوانبه وقد هزوا في أيديهم قطع الرماح وجردوا البيض الصفاح ، وقد أشهروا السيوف الصقال والرماح العوال ، وتبادرت الرجال والنساء ، والعبيد والجوار ، وركب أهل الحي ووقع القتال ، واشتعلت نيران الضرب والطعان ، وكثر الزلزال وقل الكلام ، وتقسطل الغبار ونما ولحق عنان السماء ، وتخضبت اللحا بالدما .. وحمل الأمير جنديه كأنه شعلة من نار على الأعداء وأنزل بهم ونادى وقال : أنا مهلك الرجال ومبيد الأبطال وكاشف الغبار ومدرك التار ، أنا قاطع الاعمار ومبيد الأبطال والهزبر المختار ، ثم انه طعن فارس أرماه وآخر بالسيف أرداه وثالث أعدمه الحياة . » ويقول الراوي في سيرة بني هلال ص ٣٥ ج ١ « وعند ذلك حمل قوم الابشع



فالتقاهم قوم بنى هلال، والتقيت الرجال بالرجال وجرى الدم وسال وهمهمت الأبطال . فأما بنو هلال فقتل منهم خمسمائة فارس ومن قوم الأبشع خمسه آلاف ، فباتوا تلك الليله الى الصباح ، فركبوا الخيول واصطفوا تجاه بعضهم ، فبرز فارس من قوم الأبشع يقال له العملاق ، فبرز اليه قرضاب الشريف ، وتعارك هو واياه مقدار ساعة حتى ضايقه ولاصقه ، وضربه بالسيف على هامته ألقى رأسه قدامه ، فنزل له ثان فقتله وثالث جند له ورابع فما أمهله والخامس يظهر أخيه أتبعه » . وفى سيرة الظاهر بيبرس ج. ١ ص ١٧ « ولم يزل السيف يعمل ، والدم يبذل ، والرجال تقتل ونار الحرب تشتعل، الى أن ولى النهار بالارتحال وأقبل الليل بالانسدال ، وأراد الانفصال القوم اللئام فما مكنتهم من ذلك عصبة الاسلام ، بل حملوا عليهم ومكنوا السيوف فى أعناقهم ، ولله در الأكراد وما فعلت من الفعال بل انهم زادوا فى القتال ، وكثر النزال وبطل القيل والقال ، وعمل البتار، وقل الاصطبار ، وقصرت الأعمار الى أن ولى الليل وأقبل عليهم النهار » .

* * *

وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة وانما تشمل موضوعا بأسره ؛ فالرؤيا التى يراها البطل تحكى على نحو واحد على وجه التقريب . فقد رأت زوجة الحارث « فى منامها ولذيذ أحلامها كأنها فى صحرة من الصحرات (كذا فى الاصل) وحولها فسيح البرارى المقفرات ، وأنها تقدمت الى تل عال وقد انكشف ذيلها وخرج من تحتها نار متأججة ولها ألوان متوهجة ، فخرجت الى الأرض فاحرقت جميع ما عليها ما بعد منها وما قرب . ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعانة مرعوبة » . . وقد حكت هذه الرؤيا شعرا الى أحد الكهنة وختمتها بقولها :

فانتبهت مرعوبة حزينة
وهذا ما جرى لى فى المنام

وبالمثل رأى الأمير قرضاب فى سيرة بنى هلال أنه « قد أبصر ذات ليلة فى منامه صورة أسود ونمور وذئاب وطيور ودخان وغبار وشرار نار ، والوحوش جافلة فى جوانب الأقطار . فبينما هو كذلك واذا بالمطر قد وقع على وجه الأرض وكأنه مطر من النار . فما استقر الا قليلا حتى احترقت تلك الوحوش الضارية وتلاشت عن بكرة أبيها ، فاستيقظ قرضاب الشريف من منامه ونهض من فراشه خائفا مذعورا ، وحكى الرؤيا لمفسر الأحلام شعرا وختمها بقوله :

قال الفتى قرضاب والقول صادق
وهذا الذى شفته بغير منازع

واذا حاولنا أن نستقصى الصيغ المتماثلة التى ترد بين ثنايا السير المختلفة ، فاننا نملا بذلك صفحات عديدة . ويظل الراوى الناشىء يتمسك بحرفية الصيغ حتى يستقر فى نفسه الشكل الروائى الذى يتعلق به ويستعد لروايته على الجماعة الشعبيه . فاذا وصل الى تلك المرحلة ، فانه لا يعتمد على حفظ تلك الصيغ وانما يميل أكثر من ذلك الى عمليه استبدال الفاظ الصيغ المتوارثة بألفاظ من تاليفه . فاذا وجدت الأسماء الجديدة والألفاظ الغريبة التى تنتشر فى مجتمع ما نتيجة أتصال الشعوب بعضها ببعض ونتيجة معايشة الشعوب لعصر الاختراعات والآلة ، اذا وجدت هذه الألفاظ الجديدة طريقها الى القالب القديم ، فانها عندئذ تكون وسيلة لدراسة تطور التراث الشعبى .



ولا يحرص الراوى الناشىء على استيعاب الصيغ وحدها ، وانما يحرص كذلك على استيعاب الموضوعات التى تتكرر فى ثنايا أشكال تعبيره وسيرنا الشعبية ، على الرغم من اختلاف الموضوع الأساسى الذى تحكى عنه كل منها ، فانها تحتوى على موضوعات تتكرر بحذافيرها فى كل سيرة . فموضوع الحلم الذى يراه البطل فى منامه ويكشف له عن سر خطير ، وموضوع ابعاد الطفل المولود الذى يخشى من خطورته ، وعثور رجل ذو مكانة، أو رجل فقير عليه ، ورعايته للمولود حتى يكبر، ثم يبعده عنه عندما يلمس ما يتميز به من شجاعة نادرة يخشى على نفسه منها ، وموضوع ارسال البطل رسالة الى شخصية كبيرة نائيه لتعينه على حرب قوم من الأقوام ، ثم موضوع الصراع بين قبيلتين أو قومين متخاصمين ، وموضوع الصراع بين الأخوة — كل هذه موضوعات تتكرر فى السير المختلفة . وليس من الضرورى أن يكون كل موضوع له أهمية فى بناء السيرة ، بل اننا لا نبالغ اذا قلنا ان أغلب هذه الموضوعات يعد ثانويا بالقياس الى حوادث السيرة الرئيسية . فالأصل فى هذه الموضوعات أنها تنشأ مستقلة ، ولكنها تقدم مجتمعة للراوى المادة التى يعتمد عليها السرد المتتالى السريع . وما يسميه الباحثون اليوم « موتيفات الحكايات الشعبية » ، وهى تلك الموضوعات التى أحصوها ورأوا أنها ترد فى ثنايا الحكايات الشعبية العالمية ، ليست سوى

موضوعات بعينها حفظهـــا الرواة وتناقلوهـــا واستغلوها أحسن استغلال فى قصص متغير متنوع .

والراوى الذى كان ذات يوم يمارس عملية رواية تراثه الملحمى ، ويتمرن على تلك الرواية عن طريق استيعابه ما فى تراثه من صيغ وموضوعات ، تحول عن رواية هذا النمط ، بعد أن وصل الى مرحلة الجمود عن طريق التدوين . ومهما يكن الدور الذى يقوم به الراوى فى نقل التراث ، ومهما يكن استعداده الفنى لرواية نمط من أنماط قصصه الروائى ، فهو يعد أولا وأخيرا فردا من أفراد الشعب . واذا عزف الشعب عن الاستماع الى شكل من أشكال التعبير الذى كان يتهافت على سماعه يوما ما ، فان الراوى بذكائه وشعبيته يرفض تقديم هذا اللون كذلك لجمهور مستمعيه ، ولا يقدم له الا ما يستهويه .
والأشكال الروائية التى يرويها شعبنا اليوم ويستمع اليها تنحصر فى الحكايات الشعبية . وهذه الحكايات اما انها تروى شعرا وتغنى ، أو أنها تروى نثرا .

* * *

ومنذ زمن طويل عرف التراث العربى الموال ، وتناقلت رواياته حتى صادف هوى عند الشعوب العربية بخاصة الشعب المصرى ، فبث فى قالبه الايقاعى آماله وأحزانه ، كمـا حكى به حكايات قصيرة وطويلة معا ، مثل حكاية أدهم الشرقاوى ، وحسـن ونعيمـة ، وزاهر ونرجس ، وحكاية عز العرب . والسبب فى أن الموال ما زال يعيش حتى اليوم بوصفه نمطا بعينه هو استمرار روايته فى الصيغة الايقاعية التى تألف فيها . وطبيعى أن منشـد الشعب لا يعى ما البحر البسـيط وما القافية ، ولكنه يتدرب على صيغة الموال كثيرا قبل أن يصبح منشدا ومؤلفا له . ونلاحظ أنه مع احتفاظ الموال بشكله العام ، فقد استطاع الشاعر الشعبى أن يغير فى حدود هـذا القالب الايقاعى ، فقد تصرف فى شطراته وفى قافيته ، فهناك الموال الذى يتكون من أربع شطرات أو خمس شطرات أو سبع شطرات . وبالمثل هناك نظام الجناس الرباعى فى القافية أو جناس اثنين واثنين ، وهناك الموال الأعرج الذى يتكون من خمسة أشطر تتجانس قافيتها فيما عدا الشطر الرابع ، والموال النعمانى الذى يتكون من سبعة أشطر يتجانس فيها قافية كل من الشطر الأول والثانى والثالث والسابع ، كما تتجانس قافية كل من الشـطر الرابع والخامس والسـادس .

وطالما كان الموال يؤدى وظيفة جمالية فى حياة الشـعب ، فان منشد الشعب سيستغله أجمل استغلال فى حدود الاحتفاظ بشكله الأساسى . وقد رأينا أن المنشد قد استغله حتى الآن فى تأليف بناء روائى مكتمل . ومعنى هذا أن المنشد الذى يصل الى حد انشاء موال قصصى طويل يمر بمراحل عدة حتى يصل الى هذا المسـتوى من التأليف. ومن ثم ينبغى على الباحث ألا يقتصر على تدوين المواويل التى اكتمل تأليفها فحسب ، وانما عليه أن يراقب المنشد الناشىء وهو يتمرن على رواية الموال حتى يسـتوعب صياغته ، ثم وهو يؤلف الموال أى وهو يملأ النموذج المتوارث بمحتوى من عنده ثم يراقبه وهو يستغله فى رواية حكاية قصـيرة ، ثم فى رواية حـكاية طويلة . وبذلك يتوصل الباحث لا الى تحديد فن الرواية ودور المنشد فى حياة الشـعب فحسب ، وانما يتوصل كذلك الى وضع فن شـعبى متوارث فى مرآة التطور الحضارى والاجتماعى .

على أننا حتى الآن لم نقل شـيئا عن تأليف الحكاية فى حد ذاتها . فاذا كان منشـد النمط الغنائى يتمرن على الصيغ الغنائية والتعبيرية حتى يصل الى مرحلة النضج التى يتمكن فيها من ملء النموذج الذى ورثه بمحتوى من عنده ، فما الشىء الذى يتمـرن عليـه ويسـتوعبه فى حكاياته الشعبية ؟ وبتعبير آخر ، ما الشىء الذى ينطبع فى نفسه لا شـعوريا عندما يستمع مرارا الى حكاياته الشعبية من كبار رواته ؟

ان الحكايات الشعبية التى يستمع اليها الشعب اليـوم ليست مجرد صيغ تتردد لتؤدى وظيفة محددة كما هو الحال فى السير الشعبية ، كما أنها ليست موضوعات متراصة تخدم الموضوع الرئيسى ، وانمـا الحكاية الشعبية بنية تركيبية مركزة تخدم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسـية المتشعبة فى حياة الشـعب الفردى . ولهذا فان أهم ما يستوعبه الراوى الناشىء فى أثناء الاسـتماع الى حكاياته الشعبية هو بنيتها التركيبية . حقا ان الراوى الشعبى لا يدرك عن وعى ما هى البنية التركيبية للحكاية الشعبية ، ولكنه يكون على وعى تام بأنه يقوم برواية حكاية تخضع لشكل محدد يقبل الشعب على سماعه . ولكى نتمثل البنية التركيبية لحكاياتنا الشعبية ، فاننا نقـدم للقارىء نموذجا من هـذه الحكايات ندعمه بنموذج آخر . هـذا وان كنا نلفت نظر القـارىء الى أن موضـوع البنية التركيبية أو

معمارية شكل من أشكال التراث الأدبي الشعبي. موضوع واسع عميق يحتاج الى دراسة متعددة الجوانب ، ونأمل أن نقدمها للقارىء على صفحات هـذه المجلة فى أبحاث أخرى • ولكننا على كل حال نمهد لها فى هذا البحث •

والحكاية التى نقـدمها للقـارىء هى حكاية « عز العرب » وهى موال غنائى طويل ، ولكنها من الممـكن أن تروى هى أو ما يشابهها نثرا • فقد تزوج عز العرب بامرأة تدعى هاجرا لم تنجب له أولادا • ولما يئس عز العرب من قدرتها على الانجاب استقر رأيه على أن يتزوج امرأة أخرى • وحثته أمه أن يفعل هذا • فتزوج عز العرب مرة أخرى ولم يطلق زوجته هاجر • ولم يمض وقت طويل حتى حملت زوجته الثانيه وأنجبت ابنا • وهنا ملأ الحقد قلب هاجر وعزمت على تدبير مكيدة لكى تتخلص من هذا الابن • فاتفقت مع خادمتها بعد أن رشـتها بمبلغ من المـال ، على أن تتفق بدورها مـع أحد الحانوتية على أن يسلمها جثة طفل ميت فى عمـر ابن روحية ــ وهى الزوجة الثانية ، ثم تدخل بيت عز العرب خلسة وتضع الجثة مكان الابن ، ثم تخطف الابن وتولى مسرعة • واستغلت الخادمة احتفال الأسرة بعيد ميلاد الطفل وكان اسمه خيرى ، ودخلت حجرة الطفل وهو نائم ، فخلعت ملابسـه وألبستها الجثة وأخذت الطفـل خيرى وولت مسرعة • فلمـا دخلت الأم بعـد ذلك الى طفلها وجدته ميتـا أخذت تصرخ وتولول ، ولـكن سرعان ما تسرب الشـك الى قلبها •ولما كان ابنها قد ولد بعلامات مميزة فى جسده ، فقد قلبت الجثة لتكشف عن هذه العلامات فلم تجد لها أثرا • وعند ذاك أدركت هى وزوجها المكيدة التى دبرت • فطلق عز العرب زوجته هاجر وفوض أمره الله فى فقـد ابنه • ثم رزقه الله بعد ذلك بمولودة سماها سعاد • أما الابن خيرى فقد ألقت به الخادمة عند شاطىء النهر ، فعثر صياد عليه وأخذه الى بيته ورباه مع ابنه رضا وسماه سالما • ولما كبر الولدان دخلا المدرسـة معا • وفى الوقت نفسه كانت سعاد قد كبرت وذهبت الى المدرسة كذلك • وكانت سعاد تقابل كل يوم سالما فى أثناء ذهابه وايابه من المدرسة ، فاحبها وأحبته واتفقا على الزواج • وذهب سالم الى أبيه الصياد وتحدث معه فى أمر زواجه من سعاد ، فرحب بذلك ، وذهب توا الى عز العرب ليطلب منه يد ابنته سـعاد • ثم أقيمت الأفراح وذهب سـالم الى بيت عز العرب ليقدم الشبكة الى سعاد وما ان وقعت عليه عين الأم الحزينة ، حتى دب الحنين فى قلبها الى ابنها وتعرفت عليه فى الحال • ثم أعلنت على الملأ أنه ابنها وطلبت من الرجال أن يتأكدوا من ذلك بأن يكشفوا على « الوحمة » التى ولد بها ابنها فى الجانب الأيسر من صدره • فلما تحقق الجميع من ذلك تعانقت الأم والابن وأقيمت الولائم والأفـراح ، وتزوجت سعاد من رضا ابن الصياد • أما خيرى فكان عليه أن يبحث له عن زوجة بدلا من أخته •

ويمكننا أن نلخص حوادث الحكاية السـابقة تمهيدا لعرض بنيتها التركيبية ، الى ما يلى :

١ ــ عز العرب يتزوج لأول مرة •

٢ ــ عز العرب لم ينجب من هذه الزوجة •

٣ ــ عز العرب يتزوج للمرة الثانية وينجب •

٤ ــ حقد الزوجة الأولى وتدبيرها المكيدة •

٤ أ ــ اتفاقها مع الخادمة واعطائها رشوة •

٤ ب : ــ اتفاق الخادمة مع الحانوتى على أن يسلمها جثة طفل ميت فى عمر الابن وبأوصافه •

٤ جـ : ــ استـبدالها الطفـل الحى بالطفل الميت •

٥ ــ اكتشاف المؤامرة •

٦ ــ تطليق الزوج لزوجته الأولى •

٧ ــ الزوجـة الثانيـة تنجب مرة أخرى ، ولكنها تلد ابنة •

٨ ــ ترك الابن الذى خطف عند شـاطىء البحر •

٩ ــ عثور صياد عليه ورعايته له •

٩ أ : الابن يكبـر ويطلب الزواج من أختـه التى كان يجهلها •

٩ ب : الأم تكتشف ابنها •

٩ جـ : اقامة الأفراح والولائم وزواج سعاد أخت خيرى من ابن الصياد •

واذا تأملنا بنية هذه الحكاية فاننـا نجدها تتركب من مجموعة أفعال ايجابية وأخرى سلبية شأنها شأن القصص بوجه عام ، ولكن بناء هذه الحكاية يطرد على أساس تتابع الأفعال الايجابية والسلبية أى على أساس تتابع الحركات والسكنات. ومهما تفرعت أحداث الحكاية ، فلا بد أن تعود النهاية الى نفس مستوى البداية • ومن ثم يمكننا

أن نعبر بشكل جبرى عن أحداث الحكاية فنشير الى ما فيها من حوادث ايجابية وأخرى سلبية أو ما فيها من حركات وسكنات على النحو التالى : ١ ٢ ٣ ٤ (أ ، ب ، جـ ، ء) ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ (أ ، ب ، جـ ١)

+ ـ + ـ + ـ + ـ +

فالحكاية تبدأ باستقرار الأسرة ، ثم تروى قصة تمزقها ثم تختمها بالاستقرار العائلى مرة أخرى • ووسيلة الحكاية فى ذلك هو أن تعقب كل حركة ايجابية بحركة سلبية • أما التفريعات التى تتفرع عن العمل الايجابى أو السلبى وهى التى أشرنا اليها بالرقم ٤ أ ، ٤ ب ، ٤ جـ ، ٤ ء وبالمثل ٩ أ ، ٩ ب ، ٩ جـ ، فهى تلك الحوادث الفرعية التى يجد فيها الراوى فرصة لأن يطلق العنان لخياله وبذلك يكون قادرا على زخرفة حوادث الحكاية الأساسية •

ويمكننا أن نؤكد هذا البناء مرة أخرى من خلال حكاية من نمط آخر • ونحاول أن نلخص أحداث هذه الحكاية فيما يلى : ١ ـ عاش رجل فترة من الزمن فى رغد من العيش ٢ ـ ثم تنكرت له الأيام فأصيب بالفقر المدقع وأصبح لا يمتلك سوى غطاء رأسه وثيابه المهلهل • ٣ ـ فخرج هائما على وجهه لعله يجد رزقا ٤ ـ فلما يئس من ذلك جلس تحت شجرة ورمى فى ضجره بغطاء رأسه بعيدا ولكن الغطاء ارتد الى رأسه ثانيا • وكان كلما فعل ذلك عاد الغطاء الى رأسه • ٥ ـ وفجأة ظهر له رجل وسأله عن سبب ضجره بالحياة ، فشكى له علته • ٥ أ : فأخبره الرجل بأنه قادر على شفاء كل العاهات وهو يكسب من ذلك مالا وفيرا • فان شاء رافقه وفى النهاية يقتسم معه النقود التى يكسبها ٥ ب : ثم شفى هذا الرجل المجهول رجلا مصابا بالعرج وآخر مصابا بالبرص وثالثا مصابا بالعمى ، وأخذ أجره على ذلك •

٥ جـ : وعند ذلك طلب منه رفيقه أن يقتنع بذلك ويقتسم معه النقود • ٥ ء : فقسم الرجل المجهول النقود حسب الأمراض التى عالجها وطلب من رفيقه أن يأخذ نصيبا منها ، فأقبل الرجل فى نهم ليأخذ النصيب الأكبر • ٦ ـ ولكن الرجل استوقفه واشترط عليه أن يأخذ المرض مع النقود التى أخذها أجرا لعلاج صاحبه منه ، اذ ليس هناك رزق دون مشقة وجهد • ٧ ـ عندئذ أفاق الرجل الى نفسه وعزم على أن يعود الى ما كان عليه من عمل وكد حتى يعيش الحياة الرغدة التى كان يعيشها من قبل •

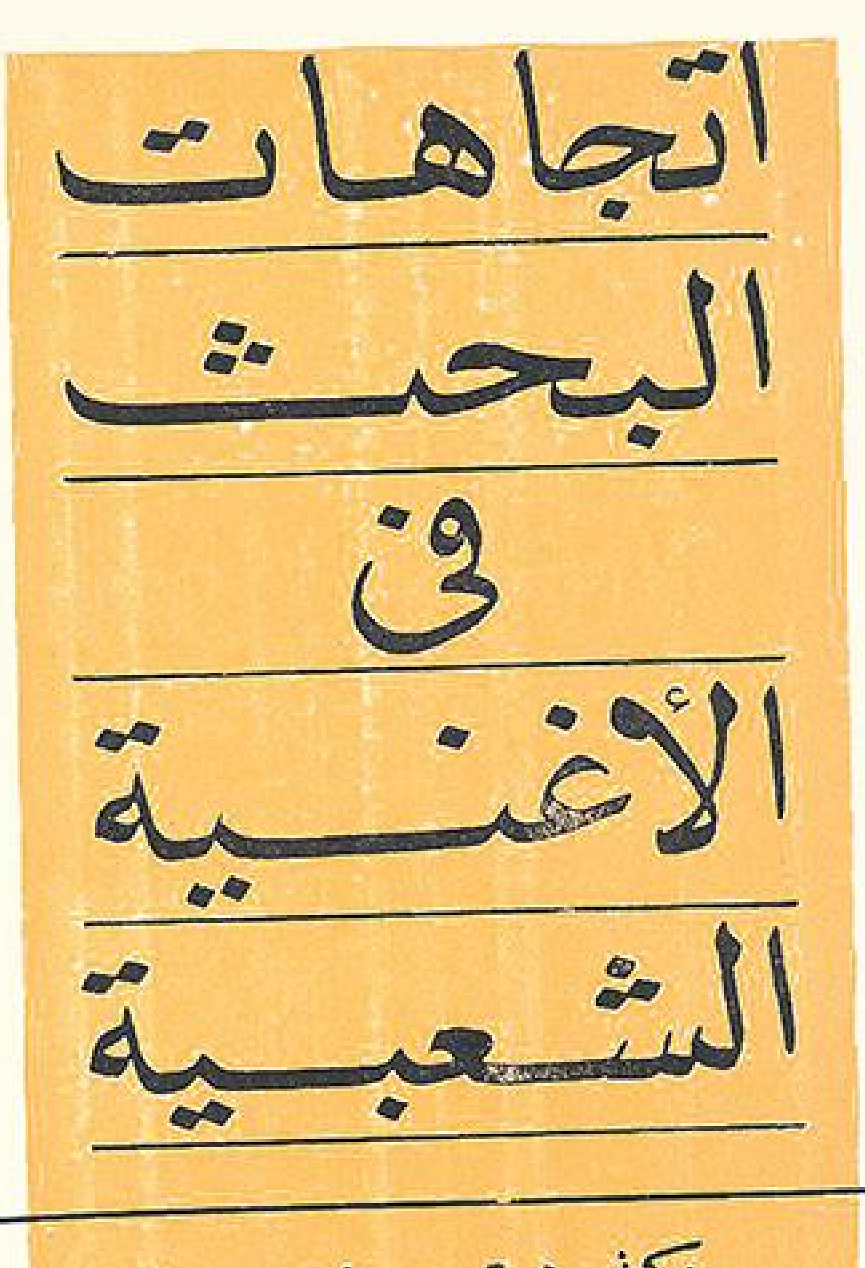
ويمكننا أن نختزل حوادث هذه الحكاية فى شكل رمزى كما فعلنا مع الحكاية السابقة على النحو التالى : (١) ـ الحياة الرغدة (+) • (٢) ـ الفقر المدقع (ـ) ٣ ـ الخروج والتجوال (+) (٤) ـ التمرد ورمى غطاء الرأس (ـ) • ٥ ، ٥ (أ ، ب ، جـ ، ء (ظهور الرجل المجهول ومغامراته (+) • (٦) اشتراط الرجل المجهول على رفيقه أن يأخذ المرض مع الاجر لا الاجر وحده (ـ) (٧) الرجل يفيق الى نفسه ويسترجع ثقته فى الحياة (+) ـ وهكذا تتتابع الحركات والسكنات أو الأفعال الايجابية والسلبية على نحو ما رأينا فى الحكاية السابقة • ونلاحظ أن الحكاية انتهت الى نفس المستوى الذى ابتدأت منه •

ولا يمكننا أن ندعى أن هذه البنية التركيبية تنطبق على كافة صنوف حكاياتنا الشعبية الا بعد استقصاء كامل لهذه الحكايات • فاذا افترضنا أنها تنطبق تماما على كافة صنوف حكاياتنا بعد عملية الاستقصاء هذه ، فانها تكون بمثابة بداية الخيط الذى يهدى الباحث الى تفهم جوانب كثيرة فى حكاياتنا الشعبية وحياة الشعب الذى يقوم بروايتها وهذه البنية التركيبية ، شأنها شأن الصيغ اللفظية والايقاعية ، هى التى يستوعبها الراوى الناشىء لاشعوريا ، ويتخذ منها القالب الأساسى الذى يملأه بأحداث من عنده •

وبعد كل هذا فليس غريبا أن نحث الباحثين على أن يهتموا بدراسة القالب الشعبى المتوارث الذى يستوعبه الراوى الناشىء ، وأن يراقبوا تصرف هذا الراوى فى حدود هذا الاطار حتى ينتهى به المطاف لأن يكون راويا ضالعا •

ان راوى التراث الشعبى أشبه بقطار يبدأ سيره من مكان ما ، ثم يظل يستوعب عددا من الركاب عند كل محطة يقف فيها حتى يصل الى نهاية المطاف فيفرغ حمولته عن آخرها • والباحث عليه أن يبدأ مع الراوى من النقطة الأولى التى يبدأ منها ، ثم يسير معه فى رحلته فيراقب حمولته ونوعها ، حتى اذا وصل معه الى نهاية المطاف ، فعليه أن يقيم أشكال تعبيره بوصفها انعكاسا لنفسه ولجماعته •

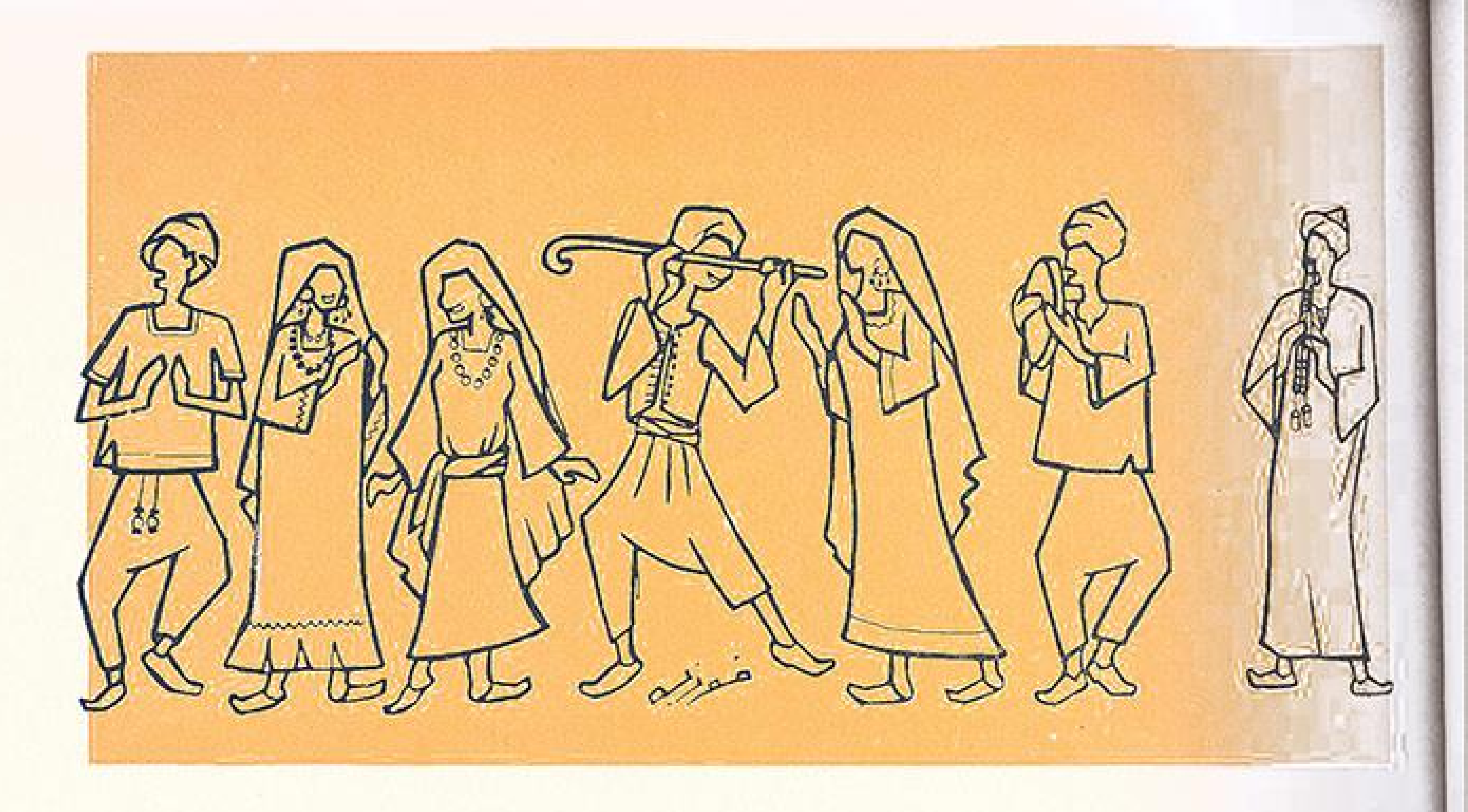
« د • نبيلة ابراهيم »



أولا : مدخل تاريخي :

١ — هناك جهود كثيرة تختلط عند البعض بالبحث العلمي في الأغنية الشعبية ، (**ومن ثم ينبغي أن تميزه عنها هنا في مطلع هذا المقال**).

لقد اهتم كتاب أوربيون وغير أوربيين بأغانيهم وبأغاني غيرهم اهتماما جعلهم يكتبون عنها ملاحظات أو يدونون نصوصها في كتب ، فالكاتب الروماني تاكيتوس مؤلف كتاب جرمانيا دون عن الجرمان كتابا ضمنه عبارات حول الغناء عندهم ، وكأن نمط حياتهم المغاير لأسلوب حياته الرومانية قد أثار شوقه فصقل قدرته على ملاحظتهم فاهتم بهم وألف عنهم ، وشبيه بهذا ما نعرفه عن كتاب أوربيين في العصر الحديث ، نذكر منهم الكاتب الفرنسي مونتاني (١٥٥٣ — ١٥٩٢) الذي تحدث في «المقالات» أيضا عما أسماه «الشعر الطبيعي» عند البدائيين تعددت الكتب التي أشارت الى الغناء أو تضمنت أغاني شعبية عاما بعد عام ، دفعت الى ذلك عوامل مختلفة واهتمامات متنوعة ، فبعد أن أطلق هردور في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر دعوته للعناية بالأغنية الشعبية تتابعت في أوروبا ، ولا سيما في وسط وشرق أوروبا الاستجابات والمصنفات ، فظهرت مجموعة كبيرة العدد من الكتب التي تضم بين شقيها أغاني شعبية مجموعة . وتنوعت هذه الكتب كما وكيفا بتنوع المهتمين بالأغنية الشعبية ، فقد شغل بها مفكرو الاستنارة ، والمربون ، ومن أطلقوا على أنفسهم اسم « أصدقاء البشر » والرومانسيون ، ومجددو الفن وأصحاب فكرة « انقاذ التراث الشعبي » من الضياع ، واهتم بها كذلك عدد من التجار ومن عشاق الفن المحلي كما هام بها وألف فيها أعضاء جمعيات الغناء كتبا تضم نصوصا لأغان شعبية متنوعة . **وقد لاحظ كثير من مؤرخي علم المأثورات الشعبية أن كثرة الاهتمام والتصانيف لم تؤد الى عمق وتأصيل منهجي دائما بل دفعت في كثير من الأحيان الى حديث رومانسي حالم حول حياة شعبية لم تستوعب معالمها بالدراسة الجادة بعد ، وحول كثير من العبارات الفضفاضة وطرح وجهات نظر لم تتجاوز بعد مرحلة الفروض ، بل وغاب الحس الصادق بحياة الشعب عن كثيرين من مدوني**



هذه الكتب وبأن الأغنية الشعبية لا تفهم حق الفهم الا بدراستها فى تكاملها الوظيفى فى المجتمع الذى تحيا فيه . فالنص المجرد هيكل هزيل لا يفى بما يضعه الباحث نصب عينيه ، ولا بد أن يسجل ويدرس فى جسد نابض بالحياة ، ومن ثم فليس كل كتاب يضم أغانى شعبية بحثا علميا فيها ، وليس مجرد جمع المادة علما ، بل لابد من الجمع المنهجى النابع من طبيعة المادة قيد الدراسة ثم التصنيف والتحليل .

٢ ـ دفع تعدد جوانب الأغنية الشعبية وتنوع اهتمامات الباحثين الى كثير من النظرات الجزئية غير المتكاملة ، فالأغنية الشعبية نص ، درسه البعض بحثا عن **الرواسب القديمة المنشودة** ، غاصوا مثلا وراء أغان شعبية المانية وسويدية وهولندية بحثا عن التراث الجرمانى القديم المترسب فيها ، وكأن الحاضر أداة والماضى هدف ، فدرسوا النص وحده مجردا من نغمته **فتجاهلوا بهذا أن الأغنية الشعبية لا تقرأ قراءة بل تغنى** غناء . ونظر موسيقيون فى الأغنية الشعبية ، فانكروا وجودها كقطاع نغمى متميز ، وقالوا بأن التسمية ومنطلق دراستها نابعان من بعد اجتماعى غير موسيقى ، ومن ثم فليس لهم كباحثين فى الموسيقى الا أن يدرسوها كنغم موسيقى لا أكثر ولا أقل . وتتابعت الاهتمامات والنظرات الجزئية فى فترة كانت الأغنية الشعبية الأوربية آخذة فى الضمور والانكماش والفناء ، وما كاد الباحثين يصلون الى درجة عالية من وضوح الرؤية والدقة المنهجية وما كادت وسائل التسجيل تتقدم حتى كانت الأغنية الشعبية قد انتهت أو شارفت على الفناء فى تلك المناطق التى احتفل باحثوها ببحث التراث الشعبى ، ونأمل الا يمر وقت طويل عندنا فى اجترار وتكرار مملين ، والا نجد أنفسنا قد فقدنا كثيرا من تراثنا الغنائى الشعبى دون أن نكون قد اهتممنا به جمعا وتصنيفا تحليلا مستفيدين من الخبرة العالمية فى ذلك متجنبين اخطاء من سبقنا .

ثانيا : طبيعة الأغنية الشعبية :

٣ ـ مصطلح الأغنية الشعبية مقابل عربى لكلمة Volkslied وهى كلمة ألمانية مركبة صاغها هردر سنة ١٧٧٣ ، فانتشرت وانتشرت ترجماتها فى اللغات الأوربية المختلفة ، الى أن أخذنا مضمونها وعرفناها مصطلحا علميا عند اهتمامنا بهذا اللون من الوان الفن الشعبى . لم يكن هردر دائم الالتزام باستخدام هذا المصطلح ، فكان يتحدث تارة عن « الأغنية الشعبية » وأخرى عن «أغانى الوطن» وثالثه عن «أغانى الشعب» ، ويعنى دائما نفس الشىء وكان هردر صاحب ملاحظات كانت بعيدة الأثر فى النظر الى التراث الغنائى الأوربى ، وبه بدأ الاشتغال الجاد بالأغنية الشعبية . واليوم وبعد قرابة مائتى عام اتضحت لدينا مجالات دراسة الأغنية الشعبية على نحو أكثر دقة ، **فالأغنية الشعبية لا تصبح هكذا الا اذا غناها الشعب ، ومن ثم فموقف الجماعة وتعامله معها أساس لابد منه لتكون هكذا ، ومن ثم دراسة الأغنية الشعبية لا تقنع بدراسة نصها اللغوى أو نصها الموسيقى ، ولا تقنع باهمال دور المغنى ، ولا ترضى بتجاهل الجماعة المشاركة فى الغناء المتلقية له ، فالنص المغنى والجماعة ثلاث نقاط يتكامل بها ثالوث حياة الأغنية الشعبية ، ليس كل واحد منها هدفا**

في ذاته بل أن العلاقات القائمة بين كل نقطة والأخرى هي محط اهتمام البحث التكاملي في الغناء الشعبي ، فمجال الدراسة هنا ليس هو الأغنية الشعبية بقدر ما هو الغناء الشعبي ، وأدراك موقف المغنى المتميز فى ذلك من النص اختيارا وتعديلا ، وموقف المغنى من الجماعة ودوره فيها ، وموقف الجماعة من النص ودلالته بالنسبة لها ، كل هذه محاور أساسية فى دراسة الأغنية الشعبية ، فالأغنية الشعبية الحقيقية أغنية مغناه لا تقرأ قراءة فردية بل تغنى ، وتغنى فى جماعة فتجد فيها الجماعة شيئا جديرا بأن يمارس ويبقى ، واذا لم تتحقق هذه الشروط فلا وجود لأغنية شعبية بمعنى الكلمة .

٤ — طرح باحثون منذ أكثر من مائة عام قضية تأليف الأغنية الشعبية ، هل هو من قبيل **الابداع الفردى أم الخلق الجماعى** ، فكان ى . جرم يجعل الشعر الشعبى مقابلا للشعر الفنى ، الشعر الشعبى عنده أدب جماعى على نقيض الشعر الفردى . ومن ثم فالأغنية الشعبية عنده « نبعت من الشعب وفى فم الشعب » . وبمثل هذه العبارات وصف أصحاب الرومانتيكية فى وسط أوربا الأغنية الشعبية ، فهى فى رأيهم « خلق جماعى » وهى ثمرة « تأليف جماعى »، ووصفوا هذا الأمر بأوصاف غامضة فضفاضة . وتوالت وجهات النظر فى هذه النقطة بعد ذلك الى أن استقطبت فى آراء ثلاثة : يقول أحدهما بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية ، ويقول الثانى : بأن الشعب لا يبدعها بل يتلقاها ، ويقول الثالث : ان مؤلفها الأول فرد ولكنها لا تكون شعبية الا بتلقى الشعب لها وتعديلها ، ودارت فى هذا الاطار كل المناقشات المنهجية حول طبيعة الأغنية الشعبية وحياتها .

٥ — يرى القائلون بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية وأنها « خلق جماعى » أن ذلك انما تم فى المناسبات ، فاللقاء والمناسبة تفرض التجمع ، والتجمع يقوم بعملية الخلق الجماعى ، كان هذا الرأى سائدا عند الكتاب الرومانسيين وامتد فى صورة ما عند يوسف بومر أستاذ المأثورات الشعبية فى فينا فى الربع الأول من القرن العشرين ، ويرى بومر أن الأغنية الشعبية ذات سمات تجعلها تعبيرا عن الشعب ، فهى تعبر بمضمونها وبلغتها عن الجماعة وتكتسب سمتها « الجماعية » بتداولها ، فالأغنية الشعبية عنده « ناشئة عند الشعب متداوله عنده » **ويقول أصحاب فكرة « الخلق الجماعى » بأن الشكل الأقدم أو النص كما ابدعته الجماعة هو الصحيح، ومن ثم فأى تغيير يطرأ على الأغنية الشعبية الواحدة لا يمكن أن يكون الا تمزيقا** Zersingen **ومصطلح التمزيق صاغه الباحث جوريس سنة** ١٨٣١ فى رثائه لاخيم فون آرنيم صاحب مجموعة الأغانى « ١٨٠٦ — ١٨٠٨ » عندما تحدث عن جهد آخيم فون آرنيم فى اعادة بناء الأغانى المزقة ، وكان آرنيم محقق نص يود بمقارنة الاختلافات الوصول الى الأصل كما تركه المؤلف . ويشير القائلون بالتمزيق أن ذلك انما يرجع الى عدم فهم المغنين لمضامين وصلت اليهم فى أغان موروثه قد كانت مرتبطة بالعادات التى انتهت ولا سيما بالعادات ذات الخلفية الشعائرية والميثولوجية . وهكذا يرى هؤلاء فى تداول الأغنية الشعبية طريق الاسفاف أو الانهيار .

٦ — أما الرأى المضاد لهذا فيقول صاحبه **هانزفاومان ومن شايعه بأن الاغنية الشعبية بغض النظر عما بها من موروث جماعى بدائى — لا تضم الا تراثا حضاريا هابطا . فالشعب فى رأيه لا يبدع بل « يعيد الانتاج » أو يعيد تشكيل ما سبق ابداعه فى الطبقة الحضارية العليا » .**
فالشعب عنده لا يبدع — بل يتلقى ويقلد ويبسط . والواقع أن هانزنا ومان ليس أبا عذره هذه المقولة فى الأغنية الشعبية — وأن كان مطور هذا الرأى فى نظرته للحضارة الشعبية عموما . فقد لاحظ باحثون كثيرون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن الموسيقى الشعبية ليست الا انعكاسا خافتا للموسيقى الرفيعة ، هى منها صدى لها ، ولا وجود لها الا بها ، ولاحظ باحثون آخرون أن شعبية الأغنية لا ترجع الى أصلها بل الى تداولها ، ويقترب بعض القائلين بأن الأغنية الشعبية نتاج حضارى هابط من القائلين بجماعية تأليف الأغنية الشعبية فى القول بان التغيير مواءمة هادمة ، وهو تمزيق للاغنية سببه محاولة تقريب التراث الرفيع الهابط أو الأصيل القديم الى المحيط الشعبى ، وعلى هذا فهنا كذلك عملية « تمزيق » .

٧ — هذا ويرتبط البحث فى الأغنية الشعبية بمعاصر لنا ومان ، كان له فيها عمل ميدانى وجهد نظرى منهجى بالغ الأثر ، هذا الباحث هو **يون مايز** الذى كان فى أواخر القرن الماضى والربع الأول من هذا القرن استاذ المأثورات الشعبية فى فرايبورج — ألمانيا . صدر بقلم بون ماير سنة ١٩١٤ كتاب بالألمانية « الأغنية الفنية فى فم الشعب » أهتم فيه بتتبع حياة الأغانى وهى تتداول . ويرى **ماير أن الأغنية الشعبية نتاج**

عقل لمؤلف فرد قد يكون من الطبقة العليا وقد يكون من الطبقة الدنيا ، أما الشعب فيتلقى هذا الانتاج الفردى فيعدله ويقوله فتكون المادة ملكا له • وهكذا يقـول يون ماير بتلقى الشـعب للأغنية لا من طبقه حضارية عليا ، كمـا يرى ناومان - بل من فرد ذى موهبة ، وتمكن ماير من بحث الأغانى الشعبية فى منطقة بعينها واستطاع أن يعود وبعدد كبير منها الى مؤلفين مثقفين ، كذلك يرى ماير أن الشعب يتلقى الأغنية تلقيا وهو لا يبدع أشكال جديدة أو مضامين جديدةبل يبدعها له آحاد ممتازون .

ويتلخص جهد الشعب فى تأليف الأغنية - فى رأى يون ماير - فى أنه يقوم بعد تلقى الأغنية الفردية لا بتمزيقها بل بتعديلها ، وفى هذا يقول ماير : « **ان الأغنية الشعبية صغرت أم كبرت هى دائما انتاج فرد واحد ذى موهبة شعرية .. فاذا وجد فى هذه الأغنية تعبير أو عبارة أو صورة قلقة أولا يفهما المجموع فان الشعب يغيرها تلقائيا ويعدلها ليجعلهـا مناسبه له • وبهذا تشارك الجماعة فى الأغانى الشعبية مما يرفع درجة صدق الأدب الشعبى على نحو غـير متـاح للشعر الفردى - فيما يبدو** وواضـح هنـا أن الفرق شاسع بين التمزيق والتعديل ، والتمزيق سمة سلبية تصف عملية الهدم والتعديل سمة ايجابية تعبر عن عملية بناء وصقل .

٨ - تلقف **دانكرت** (١٩٦٦) فكرة تعـديل الشـعب للأغنيـة فعدلها بأن نظـر فى طبيعة الاختلافات التى تنجم فى نص الأغنية الشعبية ، والمنطلق البسيط فى هذا أن **حيوية الانشاد تعنى قدرته على التحويل والتعديل وتطويع الأغنية** ، فالملاحظ أن أداء الأغنيـة لا يتم مرتين اثنتين بنفس الدقة والمطابقة ومن ثم تنجم اختلافات **فى النص أو فى اللحن ، ولكن دانكرت يتحدث هنا عن « مدى الاختلافات » فان ظل داخل اطار المرونة كان دليل صحة وحيوية وان تعدى ذلك الى حذف أو اقحام من أغانى أخـرى أو نحت يخلط أكثر من أغنية أو حشو بعبارات سائرة أو ضمور كانت الأغنية تمر بعملية تمزيق** • ومن هنا يقول دانكرت بوجود الأمرين ، وشتان ما هما .

٩ - واهتم باحثون آخر ببحث الأغنيـة الشعبية منطلقين من **دورها الاجتماعى** وترتبط النظرة الوظيفية للأغنية الشعبية فى علم المأثورات الشعبية وبصفة عـامة باسـم الباحث الألمانى **يوليوس شفيتارنج** (١٩٢٩) الذى نظر الى الأغنية الشعبية كعامل مكون للجماعة ، **الأغنية الشعبية عنده أغنيـة جمـاعية وظيفتها تنظيم اللقـاء الاجتماعى • طالب شفيتارنج بالنظر لا الى بنية الأغنية فحسب بل الى حملة الأغنية وأهميتها بالنسبة لهم،فالفن الشعبى فى رأيه ليس فنا باعتبار الفن تعبيرا فرديا ذاتيا ولكنـــه نشـاط خالق للجماعة مقو لروحها ، والأغنية الشعبية بهذا الاعتبار مقوم من مقومات ربط الجماعة وتكاملها ولها بهذه الصفة قيمتها ، فليست عمـلا فنيا يقاس بمعايير الفن الفردى بل هى نشاط اجتماعى**

وتابع تلاميذ شفيتارنج آراءه فى دراسـاتهم الميدانية ، فلاحظت برنجماير أن الأغنية الشعبية لا تغنى لقوتها التعبيرية بل لارتباطها بالتجمع حولها ، فالأغنية هنا رمز اجتماعى ومحور لقاء، والقضية هنا ليست قضية شكل أو مضمون بل هى قضية دلالة الأغنية وأهميتها فى حياة المجتمع الشعبى ، وهى بهذا المعنى جزء من عاداته .

وهكذا حولت المدرسـة الاجتماعية منطلق البحث فى الأغنية الشعبية من تحليل عنـاصر الأغنية الواحدة الى دراسة « **حلقــة الغنـاء** » كأصغر وحدة تدرس وتبحث داخل هـــذه الوحدة الأغانى المتداولة فيها ونوعية التعديل وكيفية تتابع الأغانى ، وموقف المتلقين ، ودور المغنى أو المغنين .. الخ . وصفوة القول أن البحث هنا لا ينطلق من النـوع الأدبى بل من الانشاد ، كوظيفة اجتماعية .

***

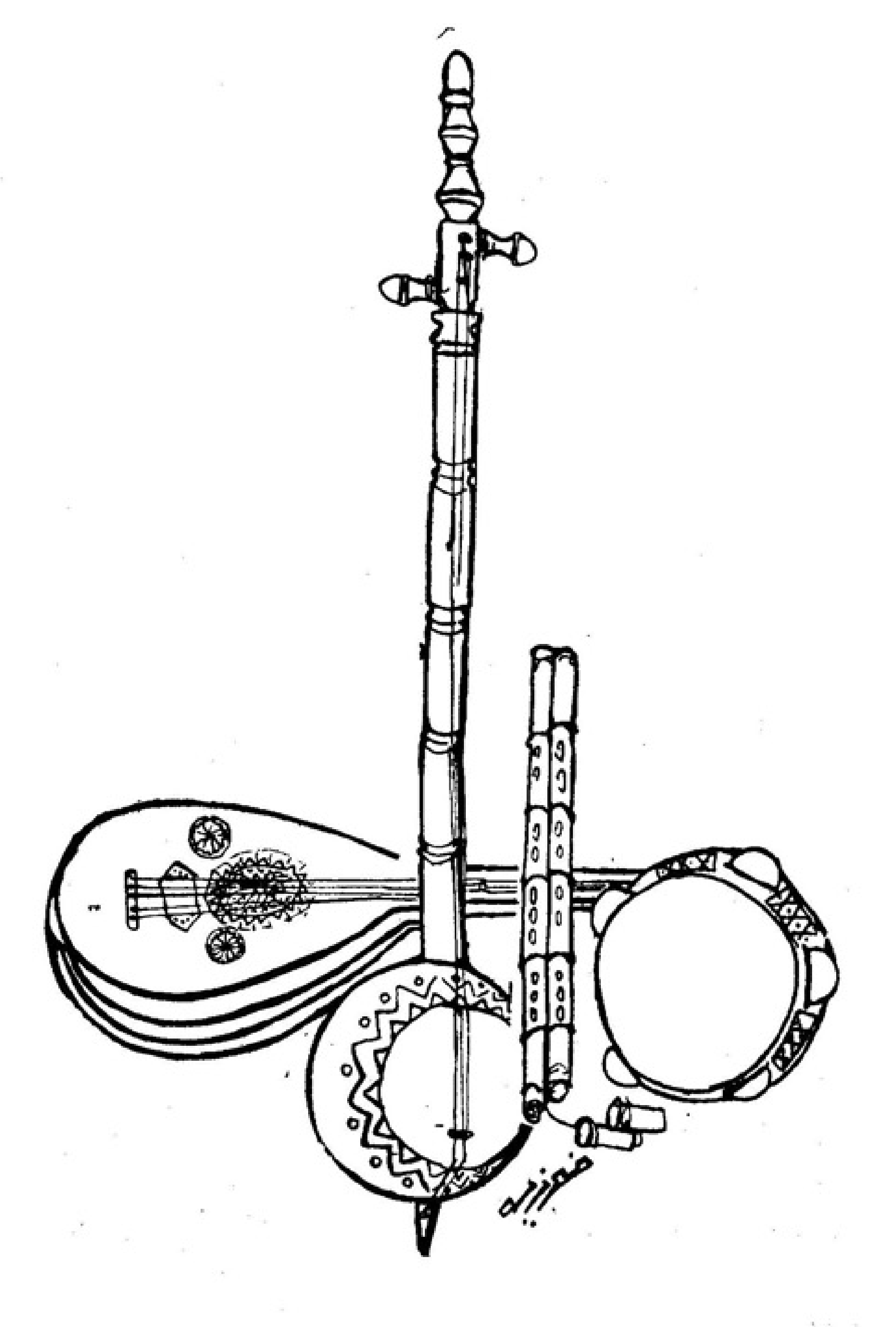
وهكذا أبرزت جهود الباحثين حقائق كثيرة حول حياة الأغنية الشعبية فهى شعبية باعتبار تعديلها وتداولها على افواه الشعب ، وهى ليست نصا لغويا فحسب بل نغم مصاحب له متكامل معه وهى تعيش كعامل مذك للروح الاجتماعية ، وكل هذه الدراسات أبرزت أن **ثالوث حياة الأغنية الشعبية يقوم على نصها الموسـيقى والنغمى ، وعلى المغنى أو المغنين، وكذلك على جماعة الغناء، وأن جهد الباحثين يتناول الأبعاد والعلاقات القائمة بين نقاط هذا الثالوث** •

ثالثا : جمع الأغانى الشعبية وتصنيفها :

١٠ - ترتبط حركة جمع الأغانى الشعبية بنداء هردر الذى أصدره سنة ١٧٧٣ وبالمجموعة التى اصدرها هو سـنة ١٧٧٨ ، دفعت فكرة « الانقاذ » هردر الى العناية بالغناء الشعبى فقد ساد آنذاك اقتناع بضرورة جمع المأثور الشعبى انقاذا له من الفناء ، ويرى هردر فى الأغنية الشعبية عند الشعوب المختلفة تراثا ممتازا جديرا بأن يحافظ عليه ، بل ويقول أن فناء الأغنية الشـعبية فناء للشـعر الفنى ، ومن ثم فجمع

الأغانى الشعبية بعث للشعر الفنى واحياء له ونها • بهذه الروح انطلقت حركة جمع الاناشيد الشعبية في القرن التاسع عشر وأسهم فيها أصحاب حركة «العاصفة والدفع «والرومانتيكية المبكرة » وحركة الشباب الرومانتيكية « وجمعيات الغناء » ، **واختلفت منطلقات الجامعين فاختلفت مجموعاتهم كما وكيفا • كان هردر يرى ضرورة الجمع الميدانى من الشوارع والازقة واسواق السمك والريف ، على ان يكون التدوين دون ادنى تعديل وباللغة التى قيلت بها على ان يتبع ذلك بشرح مفسر بسيط لا يمتهن ولا يحقر لا يجمل ولا يعدل** • وهردر فى هذا رائد للعمل الميدانى الممهد للبحث الأساسى فى الانشاد الشعبى • غير أن جمهرة جامعى الاغانى الشعبية كانوا هواة ، نظروا الى عملهم كواجب قومى ، وأعتبروه ذا هدف تربوى ومن ثم لم يكن جمعهم شاملا بل كان انتقائيا ، ولم يكن تدوينا دقيقا بل تعديلا وتهذيبا ، كل كان مهتما بموضوع بعينه يجمع له ما يراه مناسبا ، ومن ثم فتفتقر هذه المجموعات الكثيرة فى وسط أوروبا الى عدد من المقدمات التى تشترط فى الجمع الميدانى •ووفق هذا فلم تكن امكانيات التسجيل الموسيقى أو التلحين تسمح بدرجة عالية من الدقة فى التسجيل ، ومن ثم فقد افتقرت هذه المجموعات الانتقائية المعدلة الى تدوين موسيقى لآداء تلك الأغانى ، وغنى عن البيان أن الأغنية الشعبية لا تقرأ بل تغنى ، بل يصعب ذكر النص دون لحن .

١١ ــ لا يعنى الجمع الميدانى بالأغنية الشعبية كهدف قائم بذاته بقدر ما يعنى بالغناء الشعبى، ومعنى هذا أن مركز الاهتمام ليس النص فى نفسه ، بل فى تداوله والنص يمر بعملية **((تعديل دائم))** فاذا غنيت أغنية شعبية مرات ومرات ومرات خرجنا بنصوص مختلفة فى بعض جوانبها ، **واذا اعتبرنا النص والمغنى وجماعة الغناء ثالوث حياة الانشاد الشعبى ، وجب علينا ملاحظ مدى التغير الذى يطرأ على النص عند المغنى الواحد والى أى حد يؤثر آحاد المغنيين أو مجموعاتهم فى تعديل النص ومن أية جوانب ، والى أى حد يتغير النص بانتقاله من جماعة غناء الى جماعة غناء أخرى ، فكل هذه الجوانب تخرج لنا اختلافات فى النص ، ومن ثم يجب أخذ هذا بعين الاعتبار عند جمع الأغانى الشعبية ،** وذلك بتدوين المعلومات الكافية عن المغنى وحياته وكيفية تلقيه لثروته من الأغانى وبتسجيل رصيده فى ذلك من الأغانى المتداولة الحية ولابد



كذلك من ملاحظة التراث الغنائي الذى تعرفه جماعة غناء بعينها فهناك تعديلات تحدثها جماعة بعينها بأن تسلب عناصر بعينها لونها الميثولوجى، أو تجعل الابطال القدامى ممثلين لمثل الحاضر والمستقبل أو تعدل مسار الأحداث المذكورة فى الأغنية تعديلا ، وهذه الاعتبارات نتائج دراسات كثيرة تعكس أثرها فى فهم جديد للعمل الميدانى ولها أثرها هنا شحذا للقدرة على الملاحظة وصقلا لمنهج الجمع الميدانى .

١٢ - ثمة فرق آخر بين الجمع فى القرن التاسع عشر وشروط الجمع الميدانى المعاصر ، فقد اختلف الهدفان . كانت العلوم الانسانية فى القرن الماضى ذات منحى تاريخى مقارن . فقد انصرف البحث فى الأغنية الشعبية وفى علم اللغة الى مقارنة الاشكال المختلفة للشيء الواحد فى محاولة للتوصل الى((**النمط العتيق**)). لم يعن بالبحث بحصر الأغانى المتداولة فى منطقة متميزة حصرا شاملا أو دراستها فى وظيفتها في تلك المنطقة بل انصرف الاهتمام العلمى الى التتبع التاريخى لعناصر جزئيه ، شبيه هذا بعلم اللغة المقارن اذ بحثوا ظواهر مفردة توصلا الى الصيغة الاقدم ولم يهتموا ببنية اللغة فى تكاملها أو فى توظيفها الاجتماعى ، ما أشبه هذا ، بمن أراد بحث بنية مجتمع فنظر فى اجداد احاده، **اننا اليوم لا نجعل الرواسب هدف البحث بل نحاول دراسة الانشاد الشعبى فى بيئته .. ومعنى هذا أن مجال الجمع الميدانى يتحدد تحديدا جغرافيا ، وفى اطار هذا التحديد الجغرافى يدرس الانشاد الشعبى كله ، ويدخل فى هذا تلك الأغانى المتكاملة وتلك الآخذه فى التكوين وتلك الآخذه فى الاختفاء ، أو التحول من جماعة لأخرى ، وتلك الهابطة من مستوى حضارى مركزى مثل الاذاعة ، وتلك المتحولة من أقاليم لآخر ... الخ .. وكل هذه تصنيفات تتضح بعد الجمع والتحليل ، أما ساعة الجمع فلا بد من التسجيل الدقيق وملاحظة ملابسات الانشاد تمهيدا لبحثها ومراعاة احتمالات التعديل والتوظيف فى البيئة وتدوين ما يتعلق بذلك** تمهيدا لبحث هذا ، فجمع المادة لا يقتصر على النص بل يتضح بتدوين كل ما يحيط به من ملابسات وظروف وعادات ، والنص هنا ليس نصا لغويا فحسب بل هو لحن ونغم فالأغنية الشعبية لا تكون هكذا الا اذا غنيت ، ومن ثم فلا بد من تسجيل النص اللغوى مع موسيقاه وما يرتبط بذلك من خارج النص . وهنا يتوسل الباحث بالأدوات التقنية الحديثه ، وأهمها أجهزة التسجيل الصوتى .

١٣ - أول قضية تواجه الباحث بعد التسجيل الصوتي هى قضية نقل - المادة المسجلة الى الورق . وهنا يطرح سؤال منهجى ما تزال الاجابة عنه موضع خلاف بين المتخصصين . **فاللغويون يصرون على ضرورة التدوين بالخط الصوتى ،** وهنا يقول البعض بضرورة ايجاد رموز لكل صورة صوتية حتى يكون التدوين صادق التعبير ، ويرى قسم منهم ضرورة النقل الى الخط الفونولوجى دون كبير معاناة لفروق الصور الصوتية ، ولكى نقرب هذا نذكر مثالا بسيطا ، هل نجعل اللام العربية باعتبارها وحدة صوتية (فونيم) رمزا واحدا أم نجعل اللام العربية المفخمة (والله) رمزا يغاير رمز اللام المرققة (بالله) . **واذا نظرنا الى خبرات الباحثين الأوربيين فى هذه النقطه لاحظنا ازدواجية المنهج ، اللغويون يدونون مراعين الصور الصوتية المختلفة ، وباحثو التراث الادبى الشعبى يكتبون كيف ما اتفق ، ولا أود هنا أن اكلف الفولكلوريين عبء اللغويين ، او اطالب اللغويين بالاعتراف بالتدوين غير المنهجى عند مدونى الأغانى الشعبية ، فلكل تخصصه وطاقته ولا بد من الافادة من كل الامكانيات العلمية المتاحة . والحل الأفضل لموقف كهذه تكوين « فرق البحث » أو « جماعات البحث » تضم ممثلين لكل العلوم المهتمة بالانشاد الشعبى من جوانبه المتعددة ، يتم التسجيل فى وجودهم ويقوم اللغوى بتحديد الصور الصوتيه كى يتعرف على الفونيمات أو الوحدات الصوتية ثم يكتب النص بالتدوين الفونولوجى مصحوبا بما يراه ذا قيمة من ملاحظات صوتية .** واذا كان كاتب هذه السطور احد اللغويين المهتمين بالمأثورات الشعبية ، فهو يقدر كذلك دور الباحث فى الموسيقى فى سبر غور الانشاد الشعبى. ومن ثم لا بد من التعاون بين أكثر من تخصص ليتم التكامل فى البحث لا التوازى ، ودون تعصب من أى باحث لزاوية رؤيته للمادة قيد البحث.

١٤ - هناك طرق مختلفة لتصنيف المادة التى جمعت فى العمل الميدانى لتكون فى متناول الباحث ، وفيما يلى **أهم التصنيفات المتداولة :**

(أ) التصنيف وفق المطالع :

ويرى باحثون كثيرون أن هذا التصنيف غير مجد ، لأن مطلع الأغنية يتعرض لتغير أكثر من باقى أجزائها ومن ثم تظهر الأغنية الواحدة بمطالع متعددة .

(ب) التصنيف وفق الانماط :

وهذا تصنيف يقوم على الشكل ، ولا يمكن طرح نظام مسبق له ، فأنماط الأغانى تختلف من منطقة لأخرى .

(ج) تصنيف العناصر المكونة (الموتيفات) :

وهذا التصنيف أداة هامة للبحث فى مضمون الأغنية الشعبية وتحول موتيفاتها من أغنية الى أغنية ، ومن منطقة لأخرى ، ومن مستوى لآخر ، وهو مفتاح دراستها كما كانت دراسة موتيفات القصة الشعبية أداة مفيدة لبحثها .

(د) السجل الطبوغرافى :

ويعنى بتسجيل أماكن توزيع الأغنية الواحدة ودرجة كثافته .

(هـ) سجل الالحان :

وقد بدأ العمل فيه على مستوى أوربى سنة ١٩٦٤ (ولم تتضح لنا صورته النهائية بعد) .

(ز) التصنيف وفق جماعات الغناء :

أى تصنيف الأغانى الى أغان يغنيها **الاطفال** وأغان تغنيها **النساء** وحدهن وأغان **للعمال** وما شابه هذا من التصنيفات فى كل منطقة وفق الظروف الموضوعية المتاحة .

(ح) التصنيف وفق الأغراض :

وهذا تصنيف متعارف عليه فى دراسة الأدب الفردى ، فهناك **أغان دينية** ونحن نعرف الانشاد الدينى فى مصر فى عصور مختلفة وهناك **أغان فى الحب** ، وهناك أغان عن **شخصيات تاريخية** أو أبطال ، وتعرف بعض المجتمعات انشادا فى رثاء الميت وهو ما نعرفه باسم **((العديد))** فالنظر الى هذه الصور كأشكال قائمة بنفسها تصنيف لها وفق الأغراض .

رابعا : جوانب دراسة الغناء الشعبى :

تحليل النص اللغوى :

١٥ ــ الأغنية الشعبية فى صورها التى نعرفها ذات نص ، وهناك لون من ألوان الغناء الشعبى فى منطقه جبال الالب ليس له نص فهو مجرد صوت منغم ، ولا يعنينا هذا هنا لان كل مانعرف من انشاد فى مصر انما يعتمد فيها على ، نصوص أو بالاحرى له نص لغوى ، ولذا فدراسة النص احد جوانب الدراسة العلمية للانشاد الشعبى . **ويمكن القيام بهذا شكلا ومضمونا أو بالأحرى نمطا وتركيبا لدراسة الانماط اللغوية التى يتخذها النص اى تحديد الأشكال بكل ملامحها اللغوية مثل الوزن والقافية والتقطيع الداخلى فى النص وانتقاء المعجم دراسة تهدف الى بيان النمط بخصائصه اللغوية ، وبجانب هذا فيمكن دراسة الموتيفات المكونة للنص ، والموتيفات هى الوحدات الصغيرة ، هى اللبنات التى يتكون منها مضمون النص ،** وفى هذا يعتبر جدول الموتيفات المشار اليه أداة بحث ضرورية ، وفوق هذا وذاك فهناك **جمل نمطيه** تتكرر فى كثير من الاغانى الشعبية ، وهذه تدخل كذلك في الداسة اللغوية للنص .

الدراسة وفق الاغراض :

١٦ ــ وهذا اتجاه عرف تطبيقات كثيرة فى دراسات حول الأغانى الخاصة بغرض بعينه ، وقد لاحظ باحثون مثلا أن ((**العديد**)) مثلا ضربان أحدهما رثاء أقارب المتوفى له والآخر صرخات الندابات المحترفات . ودرس باحثون كثيرون **أغنية العمل** ومدى ارتباطها بالعمل ، يراها بوشنر أقدم أنماط الأغانى واصلا للموسيقى ويراها شنايدر أقرب الى عبارات السحر الدافعة



الى مضاوعفة العمل ، ويفرق سوبان بين الأغنية التى تحفز وتشجع على العمل دون أن تكون معه وبين الغناء المنظم لتنسق العمل وكأنه وسيلة تفاهم ونقل إشارات ، ويميز كذلك بين هذا وذاك والغناء الذى يمضى بجانب العمل دون ارتباط به ويهدف الى المسامرة اثناء العمل فيجعله سهلا ويجعل وقته قصيرا أو يبدو قصيرا . واهتم باحثون بالأغنية **التاريخية ـ القصصية** ، وهى تتناول عندهم احداث الأسرة وتضم أغان تمجد القيم الأسرية كما تضم فى رأى البعض أغانى ميثولوجية بها كرامات وقديسين ونبوءات ، وللنباتات والحيوانات فيها دور واضح . ومن أبرز أغراض الاغانى ما يسمى **بأغانى الحب والوطن** ، ومن العبث أن ننظر اليها بتفسير ضيق واحد وهو أنها لم توجد الا بعد الغزل الفصيح ، غير أنها ولا شك ككل ضروب الاغنية الشعبية ذات مؤلف واحد ثم عدلها المجتمع صقلا وتهذيبا ، وترتبط أغانى الحب المختلفة بوصف الطبيعة ورؤيتها بعين المحب ، فالطبيعة تتفتح لعين العاشق وأحداث الحياة اليومية وثيقة الصلة بالطبيعة وتحتل مكانا فى الأغنية ، والموتيفات المتضمنة داخلها ، ذات قدرة كامنة على الرمز ، وكثيرا ما نجد فيها غرس أزهار فى حديقة ونجد فيها الماء ، واللقاء حوله ، أو بالقرب منه ، أو اللقاء تحت شجرة ، وكل هذه فى تصورى رموز للخصب ، ونجد فى أغانى الحب فى مجتمعات كثيرة حديثا عن الصعوبات التى كابدها العاشق، فهو يطوى الصحارى فى المناطق الصحراوية ، ويقاس من الطريق المغطى بالجليد فى وسط وشمال أوربا .. الخ .. الخ .

الدراسات فى اطار العادات :

١٧ ـ هذا الاتجاه من أكثر الاتجاهات شيوعا فى دراسة الاغنية الشعبية ، وللباحثين فى هذا أسلوبان أحدهما **دراسة الأغنية على اطار العمر** وذلك بأن تصنف الى أغان حول الميلاد وحول الاحداث المختلفة فى حياة الفرد الى أن تكون خاتمة التصنيف ما يرتبط بالموت من أهازيج . والاسلوب الاخر المكمل هو **دراسة الاغنية على مدار العام** ، وذلك بأن الأغانى وفق مناسبات غنائها على مدار العام .

الدراسة التاريخية المقارنة :

١٨ ـ حدد الباحث البولندى **شرمونسكى** مجالات الدراسة التاريخية المقارنة على النحو التالى :

أ ـ تسجيل الظواهر الأدبية

ب ـ الدراسة المقارنة للنمط باعتبار ظهوره فى المناطق المختلفة نتيجة لظروف متماثلة .

جـ ـ الدراسة المقارنة التتبعية : لتطور ضرب من ضروب الاغنية باعتبار وحدة الأصل .

د ـ دراسة علاقات التأثير والاستعارة : بين المناطق المختلفة والمستويات المختلفة . والواقع أن هذه النقاط انعكاس واضح لاسلوب العمل فى علم اللغة ، وهذه الجوانب الأربعة مفيدة فى سبرغور الانشاد الشعبى ، غير أن المادة المتاحة على مر العصور لا تكاد تلبى حاجة الباحث فى طموحه نحو صورة متكاملة واضحة المعالم .

دراسة العلاقات المتبادلة بين الفن لشعبى والفن الفردى ذى الشعبية :

١٩ ـ هذا أحدث اتجاه فى الدراسة خلقته الظروف المعاصرة ، والمقصود بالفن ذى الشعبية تلك الاغانى المذاعة أو التى تنتشر بعوامل الاتصال الجماهيرى المختلفة فتكسب شعبية وانتشارا وتكون أقل عرضة للتعديل والتغير فالتسجيلات الحديثة عامل مثبت ، ويهدف الباحثون هنا الى ابراز العناصر التى دخلت من الغناء الشعبى الى الغناء الفردى ذى الشعبية ، وكيفية اكتساب هذه الاغانى الفردية لشعبيتها وظروف ذلك ومدى انعكاس ذلك على الاغنية الشعبية .

***

وهكذا تعددت المناهج والمداخل وما كادت تصقل وتتضح ابعادها حتى كان الغناء الشعبى فى مناطق كثيرة من العالم قد شارف على الفناء ، وبهذا قلت مجالات التطبيق فى تلك المناطق التى تعلم باحثوها بخبرة سابقيهم وبخبرتهم هم فى هذا الميدان . ولكن الموقف هنا مغاير تماما للموقف فى وسط وشمال أوربا حيث الاهتمام واضح بدراسة التراث الشعبى ، فالعالم العربى ثرى بالمأثور الشعبى فقير فى الجهد العلمى حول هذا المأثور . فهل لنا أن نأمل انتعاون بين اللغويين والفولكلوريين والموسيقيين وغيرهم من أصحاب التخصصات المهتمة بالغناء الشعبى ، حتى ندون ما لدينا ونصنفه وندرسه فنكون قد اسهمنا فى سبرغور الاغنية الشعبية ، أم أن البعض مايزال فى انتظار من يقوم بالنيابة عنا أو رغما عنا بعبء هذه الأبحاث ؟ .

« دكتور محمود فهمى حجازى »

الفولكلور وثقافة المجتمع

ان أنماط التعبير الفنية الشعبيـة التى يعبر بها المجتمع عن اسلوبه فى الحياة تستمد وجودها من الاطار الثقافى الذى يعيش فيـه النـاس ، فالعادات والتقاليد والافكار التى يشـترك فيها افراد المجتمع هى التى تشكل ابعاد هذا الاطار الثقافى المستمد من تجاربهم المختزنه جيلا بعـد جيل ، والتى يمارسونها يوما بعد يوم ويتناقلونها بينهم باعتبارها تراثا لهم جميعا . ولا شك ان كل مجتمع انما يتميز بثقافته الخاصه التى تفرده عن غيره من المجتمعات ، كما يتميز بخصائص معينة تحدد شخصيه الفرد ، وتصوغ سلوكه مع غيره من الأفراد الذين يكونون فى مجموعهم المجتمع الكبير . والدارسون يرون أن للثقـافه جانبين اساسيين ، يكمل كل منهما الاخر ، الجانب الاول الذى يظهر فى اسلوب المعيشه ، والادوات التى يستخدمها الناس فى قضاء حاجاتهم المختلفه ، والطرق التى يخضعون بها البيئه ، كى تلائم حيـاتهم ، كانماط العمل والزى ، والمأكل .. وما الى ذلك . ويتضمن هذا الجانب ايضا نوع التعاون الذى يسود بين افراد المجتمع ، من أجل الانتصار على الظروف المحيطه بهم . وأما الجانب الثانى فهو ما يمكن تسميته بالجانب المعنوى أو الروحى ، الذى يضم مجموعة العادات والتقاليد التى يحتفل بها المجتمع ، والتى يتوارثها الناس ، والعرف الذى يحكم حياتهم ، والقواعد الاخلاقيه التى تحدد علاقات كل منهم بالاخر من ناحيه ، وبالمجتمع من ناحيـه اخرى ، كما يضم أيضـا أساليب التعبير الفنية عن الجوانب المختلفة للحياة فى المجتمع .

***

ويرى الدارسون أيضا أن الثقافة ليست ظاهرة عضويه يمكن أن يراها الانسان ، كما يستطيع أن يرى مظاهرهـا المـادية ، أو حتى مظاهرهـا المعنوية ، ذلك أنها فى مضمونها ظاهرة نفسية تجـد مكانهـا فى عقول الأفراد ، ووجدانهـم ، ولا تبـدو الا من خـلال الافراد الذين يعبرون عنها . ومعنى ذلك أنها تتألف من عناصر كثيرة متشابكة يسهم فى اظهارها الافراد الذين يكونون المجتمع اذ يلتقى فى الثقافة دائما الفرد والمجتمع حيث ينهض كل منهما بدوره فى التعبير عنها . وتتكون ثقافة أى مجتمـع من مجمـوع الأفكار والاستجابات العـاطفية وأنمـاط السلوك التى يكتسبها الافراد عن طريق التعلم أو المحـاكاة ، أو بمعنى آخر هى حصـيلة الخبرات والقدرات والمعـارف التى يحصـلهـا الفـرد من اطاره الاجتماعى .



دكتور أحمد مرسى

وأول العناصر التى يجب علينا أن نلتفت اليها عند تحليلنا للاطار الثقافى هو « اللغة » فاللغة أحد عناصر الثقافة ، ولا يمكن ان تكون هناك ثقافة انسانية دون لغه ، ذلك أن اللغه هى أداة الاتصال بين الناس ، وكلما زادت الثقافة تعقدا كلما ازدادت الحاجه للغة متطورة قادرة على أن تحمل الأفكار والمعتقدات ، التى يحتفل بها المجتمع . ونحن لا نقصد باللغة هنا ما قد يرتبط بقواعد النحو والصرف والاشتقاق وما الى ذلك ، مما يتوافر على دراسته اللغويون ودارسو اللهجات ، ولكننا نعنى بالدرجة الاولى باللغة هنا كونها أداة للفكر ، ونقل الخبرة والمعرفة . ذلك لان البحث فى أصل اللغة أو تطورها انما يحتاج الى دراسة مستقلة بنفسها لا مجال لها هنا . وعلى ذلك فان ثقافة أى مجتمع مدينه فى الحقيقة للغة ، بثراء مضمونها ، فاللغة جزء لا يتجزأ من الثقافة . انها لون من ألوان السلوك الذى يجب على الفرد أن يكتسبه ، بنفس الأسلوب الذى يكتسب به أى لون آخر من ألوان الثقافة الموروثة والمهم فى الأمر أن اللغه من أوائل الأشياء التى يكتسبها الفرد من مجتمعه ، ومن ثم يستطيع بعد ذلك أن يتمثل سائر جوانب ثقافته . ومن هنا كان حرص المجتمعات الشعبية على أن تدرب أطفالها على النطق والكلام ، وأن تعلمهم لغتها لكى تهيىء لهم السبيل بعد ذلك أن يعيشوا فى مجتمع يفهم كل انسان فيه الآخر .

فيعلم البدو فى الفيوم – مثلا – أبناءهم بعض العبارات التى يدربون بها ألسنتهم على معرفة اللهجة البدوية فيقولون لهم :

ورل وورله .. فى رملة بيضة جر له ..
ضربت الورل .. هـرول ورا الورله ..

كما يقولون لهم أيضا ، من أجل نفس الغرض :

يا شـزرات الفنعيخى .. وحبن عيخى ..
طلتن تفنعختن ..
فنيعيخات .. فنيعيخات .. (١)

وقد تكون بعض هذه العبارات ، لا معنى لها ولكن ذلك ليس بالأمر الهام ، ذلك أنه ليس مطلوبا من الطفل أن يعرف المعنى ، ولكن المطلوب هو النطق بهذه الكلمات ذات الحروف المتقاربة المخارج ، أو المتنافرة حتى يستطيع أن يتعود على هذه اللغة . فاذا ما كبر ، فان الأمر يختلف ، ذلك أن المعنى يصبح له أهميته التى لا يجب اهمالها ،

وهذه الحكاية الصغيرة توضح أن ادراك المعانى الكامنه وراء الألفاظ التى يدرب المجتمع أفرادها عليها ذات اهميه كبرى حتى يحتل الفرد مكانه الذى يستحقه . تقول الحكايه(٢) :

« فيه رجل عنده ولد عنده تقريبا ١٦ سنة .. وفى الاخر جا يسافر فى تجارة من مصر لليبيا فبوه (فابوه) قعد بيقول له :

الكحل حجره .. والهون هو هندابه ..
وان جا للعين تداوى به ..

جال (قال) له الولد :

الكحل حجره .. والهون هوه لصه ..
ون جا للعين داها مصه .. اللى معاه العرف ما يتوصى ..
يدير ما يليج ويجبلوه أصحابه . »

ان وجود اللغه يجعل نقل الأفكار وأنماط السلوك التى يود المجتمع ان يعلمها لابنائه لا يتوقف على المصادفة ، ولكن عن طريقها يمكن نقل المعرفه والخبرة التى يختزنها المجتمع الى الأفراد . ومن ثم فان ثقافة المجتمع مدينه للغه بمضمونها وشكلها ، كما أن المجتمعات نفسها مدينة بوجودها للحصيلة الثقافيه التى تحتفظ بها .

***

ان اللغة الشعبية – اذا صح هذا التعبير – تختلف الى حد ما عن اللغة الأدبيه ذلك أن الأخيرة تخضع لنظام لفظى محدد ، أى أن الاصوات المستخدمة مقيدة بعدد معين من الحروف الساكنة والمتحركة ، وهى بذلك تغاير من بعض وجوهها الاستعمال الشعبى للغة الذى يعكس الاحتياجات العملية للمجتمع الشعبى ، وتتميز بمرونتها وقدرتها على التكيف مع حاجات الأفراد . وليس معنى ذلك أن هذه اللغة لا تخضع لأى نظام ، ولكن المعنى أنها أكثر تحررا من اللغة الأدبية . فما يصطلح عليه المجتمع للدلالة على معنى معين ، لا يحتاج الى حكومة أدبية لأقراره ، واعطائه جواز المرور الى الحياة العامة ..

ويتركز الفارق الأساسى بين اللغتين فى أنه يلاحظ أن اللغة الشعبية تحتفل بتوازى العبارات الصغيرة – أى الجمل – ويبدو ذلك

---

(١) الورل : حيوان صحراوى يقال انه الضب والورلة انثاه . رملة بيضة : رمل خشن ، جرله : جروا

(٢) معنى عبارة الاب : ان الكحل حجر ، لا يدق الا فى الهون ، وتعالج به العين . معنى عبارة الابن : ان الكحل حجر ، وان الهون هو الذى يجعله ناعما ، فاذا اكتحلت به عين مريضة براها ، ومن معه العلم (أى الانسان العاقل) لا يوصى ذلك ان علمه يغنيه ويحبب فيه أصدقائه .



واضحا فى أنماط تعبيرهم الفنى ، سـواء فى الحدوته أو فى المثل أو فى الحزر (اللغز) أو فى الأغنية .. كما أن الجمل الاعتراضية نادرة فيها ، بالأضافة الى أن أدوات الربط بين الجمل تكاد تكون معدومة فى اللغة الشعبية ، ولعل هذا الجزء المروى من السيرة الهلالية أن يوضح ذلك :

« أتوكلوا على الله .. وهو سافر وراهم .. سافر وراهم .. يفوت الجمال كلها ويحادى جمل واطفـة .. قام قالت لهم .. يابويا مال الخفاجه دا ومالنا .. لا هو ابن عم لنا .. ولا ابن خالنا .. قال لها يا عاهرة من القول بطلى .. أنا ريتـك من تحت الحزام سـقيتيه زلال .. قـالت له يا بويا أنا عـرمه مكيله .. وهالبت ما ها أورد على كيال .. ان وفيت كيلى شرفتك فى نجع هلال .. وان خف كيلى ضـيعنى على سن الحروب دهان » .

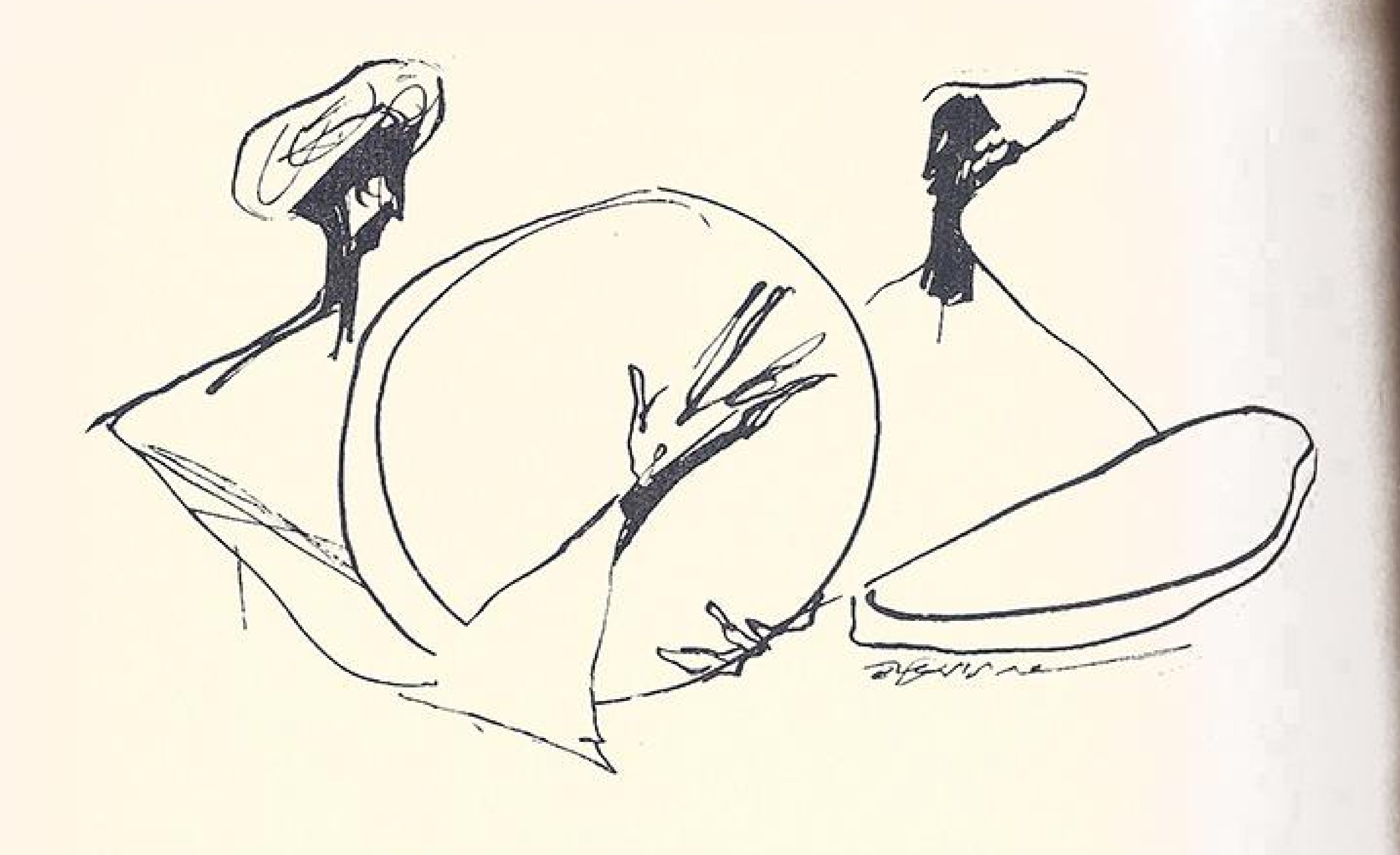
كما أن اللغة الشـعبية ، تتسـم بالتعبيرات المختزلة .. ولعل ذلك أوضـح ما يكون فى المثل والحزر .

خاصة ، لانها بطبيعتها لا تحتمل الافاضـة والاطناب ، ولذلك فهى تكتفى بالرمز أو الاشارة الى الشىء الذى قد لا يكون فى متناول حواس الفرد فى شكل مادى ملموس . ولعل الاعتماد على الذاكرة التى تعد عاملا اساسـيا له دوره فى انتقال النصوص وروايتها قد جعل اللغة التى يسـتخدمها الشعب تأخذ هذا الشـكل الذى يحتفظ بقدر من الايقاع ، الموسيقى ، مما يجعل العبارة سهلة التذكر فان مثل هذا الحزر الذى يقول : الست من حسنها نزلت دموعها على خدها (الشمعة) ، وهذا المثل « اعملها طيبة وارميها البحر الجارى ، ان ضيعها العبد ما يضيعهـا البارى » ، لا شك تتضح فيهما هذه الحقيقة . والامر بالطبع أيسر من ذلك بالنسبة للاغنية أو الموال اللذين يعد من سـماتهما المميزة وجود الموسيقى الخارجية التى تصاحبهما كعامل مساعد للموسيقى الداخلية التى تنبع من النص نفسه .

وعلى ذلك فان اللغة بطريقة الاستعمال الخاصة التى يستعملها بها الشعب فى تعبيره الفنى انما تقوم بدورها الفعال فى ربط الفرد بالجمـاعة والجماعة بالفرد ، ولا شك أن المجتمع الشعبى يزداد تقديره لافراده الذين يستطيعون استغلال المعانى الجديدة التى يمكن أن تهيؤها ، لهم اللغة، اذا ما استخدمت استخداما سليما لنقل السلوك أو التعبير الفنى .

واذا كنا قد ذكرنا أن التعبير الفنى الشعبى – شأنه شـأن التعبير الفنى الذى يبدعه الفنانون بالمعنى الخاص – انما يستخدم اللغة استخداما خاصا ، تتمثل فيه كل الابعاد التى تعطيها له هذه اللغة ، ويجعلها تختلف من ناحية بنائهـا عن اللغة العادية المستعملة ، رغم قربها الشديد منها ، فان ذلك يستلزم مناقشة الصورة الفنية التى تتكون نتيجة لهذا التركيب الجديد ولعل أهم سمة يجب التنبيه اليها هى اسـتخدام « الاستعارة » وسيلة لرسم الصورة ، وتأكيد المعنى .

فالاسـتعارة فى الحزر – مثلا – قائمة على عنصر المفاجأة والاثارة الذى يهـدف الى تأكيد نقطة بعينهـا ، واعطائها الفرصـة لكى تبرز الارتبـاطات الفكرية المقصـودة ، ومن هنا فان المماثلة بين « الاصبع وقرن البامية وبين حبات اللؤلؤ ، وبذور البامية » فى هذا الحزر « صباعى أخضر ومحشى ، فيه اللولى ما بلغشى » (البامية) ،



كما أن المشابهة بين « الرصاصة والطائر » فى « طير طار مع الكفار ، جناحاته سوده ، وقلبه نار (الرصاصة) » لا تبدو غير معقولة أو صعبة الفهم ، ذلك أن العلاقة بين المشبه والمشبه به ـ وهى وجه الشبه ، تظل واضحة يمكن ادراكها بقليل من أعمال الفكر . ان هذين الحزرين يمكن أن يشيرا الى الفترة التى لاحظ فيها الانسان فى المجتمع الشعبى أنه يمكن أن يشبه ثمار البامية البيضاء باللؤلؤ وان يشير الى الرصاصة التى تنطلق من البندقية على أنها طائر . وتركيب الحزر الأخير قد ينبىء عن نظرة الثقافة الشعبية المصرية الى الرصاصة ، فهى تجعل الرصاصة شكلا من أشكال الشر وهى بذلك تطير مع الكفار ، كما أن أجنحتها سوداء ، وقلبها ملىء بالحقد ، والنار التى تحرق .

وينطبق نفس المفهوم على المثل أيضا ، فان الصور الاستعارية واضحة فيه تقوم بوظيفة هامة، تجعله قادرا على ملائمة كثير من المواقف التى يصح الاستشهاد فيها به . فالمثل الذى يقول « أعلى ما فى خيلك اركبه » و « الجيدة فى خيلك الهدها » (١) لا يقصد به بالطبع ما ينبىء عن لفظ المثل وانما هو يحمل دعوة الى التحدى كما يقولون فى الاستعمال اليومى » « اللى تقدر عليه اعمله » ومن ثم فقد استعير لعظم الامر صورة ركوب الخيل والمعروف أو المتوارث فى البيئات الشعبية ان ركوب الخيل لا يكون الا لامر جلل ، كما أن الحصان الذى سيركب ليس حصانا عاديا بل انه أحسنها ، وأسرعها جميعا ، وفى ذلك تأكيد لصورة التحدى التى يحملها التعبير الشعبى والتى أودعها فى المثل . وفى مثل هذا المثل « فى برمهات روح الغيط وهات » تقوم الاستعارة أساسا على ملاحظة الظاهرة الطبيعية فى المجتمع الزراعى ، اذ يعرف الفلاح بحكم خبرته الطويلة ، وملاحظته للحياة من حوله ان المحاصيل التى توجد فى الحقل فى غضون هذا الشهر « برمهات » تكون قد نضجت أو قاربت النضج ومن ثم فهو يتوقع فيه الخير الذى يأتيه من هذه المحاصيل على العكس من الصورة التى يرسمها

---

(١) الهدها : أى اجعلها تجرى باقصى سرعتها .

لشهر « بشنس » فى المثل « بشنس يكنس الغيط كنس » ، وذلك لعدم وجود زراعة فى الحقل آنذاك ٠

ويحفل الشعر الشعبى والاغنية الشعبية بالكثير من الاستعارات التى تقوم بنفس الوظائف التى تنهض بها فى المثل أو الحزر ففى هذه الاغنية تقول الفتاة :

المغنية × فى الارض واتعشمت ٠٠ رميت حب الوداد

المرددات – « « « «

المغنية × فى الارض واتعشمت حسبتهم يطلعوا

٠٠زى عباد الشرق ٠٠ حسبتهم يطلعوا

زى عباد الشرق تاريتها أرض سوده

ما تحققش حد ٠٠ رميت حب الوداد فى الارض ٠٠

المرددات – فى الأرض واتعشمت ٠٠ رميت حب الوداد ٠

تصور الفتاة خيبة أملها ، فقد قدمت الحب لحبيبها ، وحسبت أنها سوف تلقى ممن تحبه مثل ما قدمته ، ولكنه أخلف ظنها ٠ والمتأمل للاستعارات التى تحفل بها هذه الاغنية يجد أنها قد استعارت للحب « حب الوداد » ، واستعارت لتقديمها هذا الحب الى من تحب «صورة الزراعة» وبالطبع فان الحب والزراعة ، يحتاجان الى أرض مثمرة ، ومن ثم فقد استعارت للحبيب صورة « الأرض » ، ولكنها أرض سوداء لا تنفع فيها زراعة ولا ينبت فيها ثمر « تاريتها أرض سودة ما تحققش حد » ٠٠

وفى أغنية أخرى تستعار صور عديدة لوصف جمال الفتاة ومحاسنها فشعرها طويل كسلب الجمل (حبل طويل يستعمل فى ربط ما يحمله الجمل) ، والجبهة كهلال شعبان ، والحاجب كخط القلم ، والعيون عيون غزال ، والانف بلحة من الشام ، والفم صغير كالمبسم ، أو فيه من صفات السحر ما ألصقه الخيال الشعبى بخاتم سليمان الذى يخدمه جنى يجيب الانسان الى كل ما يطلب ، والثديان رمانتان ٠٠ وهكذا

المغنية : × على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

المرددات : – على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× أيا شعرك سلب جمال

٠٠ وعلى النوار وأنا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× أيا لقورة هلال شعبان وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة وعلى النوار وانا أبيع روحى

× أيا لحاجب خط القلم

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× ايا عيونك عيون غزلان

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× أيا خشمك بلحة من الشام

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× ايا حنكك حنك مبسم

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× ايا حنكك خاتم سليمان

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وانا أبيع روحى

× ايا سدرك طرح الرمان

٠٠ وعلى النوار وأنا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

٠٠ وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× ايا بطنك عجين خمران

٠٠ وعلى النوار وأنا أبيع روحى

– على النوار يا سمارة

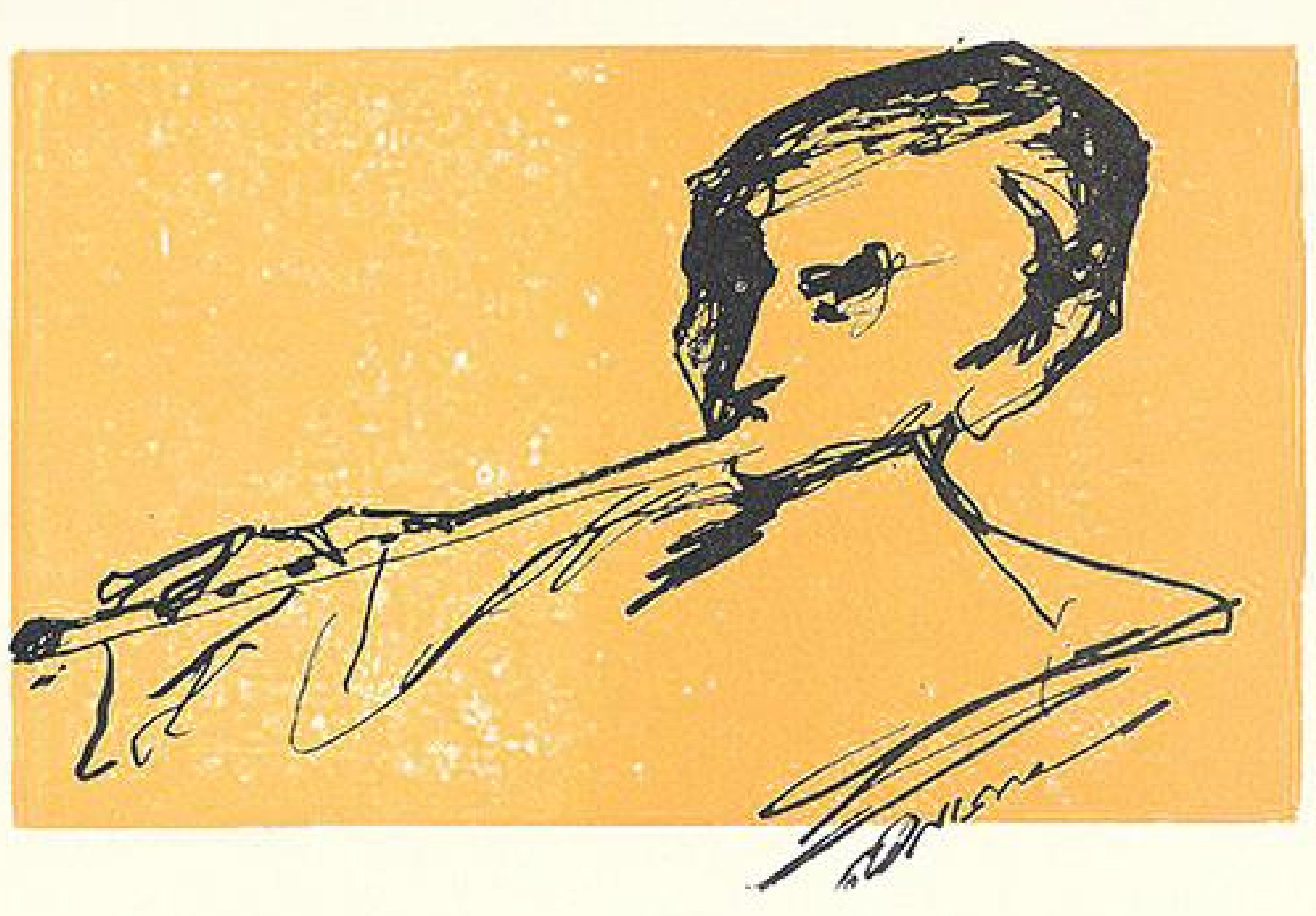
٠٠ وعلى النوار وأنا أبيع روحى

ولعل وصف الجبهة « القورة » بانها هلال شعبان ، من تأثير ثقافة دينية متوارثة اذ لا يمكن الجزم بمعنى محدد أو سبب معين لهذا التشبيه

وتتصف هذه الصور الاستعارية التى ترد فى الاغانى بالعمومية ، وبأنها مقتطعة من البيئة التى يعرفها الفرد فى المجتمع الشعبى كما يعرف نفسه تماما ٠ وتختلف بعض هذه الصور التى وردت فى الاغنية السابقة ، التى تغنيها الفتيات فى حفلات العرس عما يغنيه الرجال أثناء الرقص « الكف » :

المغنى : × أول ما نبدى بالجول ٠٠ وأول مانبدى بالجول ٠٠ تعالى هنا جداماى

المرددون : – تعالى هنا جداماى



× يا شعورك كيف الديس •• وبردى
فوج غزير أماى
ــ وبردى فوج غزير أماى ••
× والجوره هلال شعبان •• وهالل من
من غربا ضا واى
ــ وهالل من غربا ضاواى
× وعيونك سود بلا تكحيل •• اللى يخزر
انه طاح جتيل وماضنى عاد ينفع شاى ••
ــ وما ضنى عاد ينفع شاى
× وسنونك صرف ريالات •• يعلن فيه
البشوات الفم سديته باصباعى ••
ــ الفم سديته باصباعى ••
× ورجبتك كيف البنورة •• زاينها عجد
اللولاى
ــ زاينها عجد اللولاى
ــ زاينها عجد المرجان •• صغير وغالى فى
الاتمان
ــ اللى دجا واحد جنداى
ــ اللى دجا واحد جنداى ••
× اللى دجا واحد فى الريف ••
يطلع للدمغة بتصريح
اللى خزرانك بات ضعيف ••
ماظنى عاد ينفع شاى
ــ ماظنى عاد ينفع شاى
× ودراعك خضب بالحنة ••
سيف جبد يوم عراباى
سيف جبد يوم عراباى
× ثديانك من تحت التوب ••
عساكر ع الخيل مصباى
ــ عساكر ع الخيل مصباى
× والصرة كيف الفنجان ••
يفيد كيوفى مصراناى
ــ يفيد كيوفى مصراناى
× تحت الصرة أهاب شوى ••
وخايف نجول وكل الناس تعاركناى
ــ وخايف كل الناس تعاركناى
× خلا خيلك دارت رنـــات ••
ومن تحتا باين لا ضاى
ــ ومن تحتا باين لاضاى (١)

وهذه الصور التى ترسمها هذه « المجرودة »

---

(١) بالجول : بالقول ــ جداماى : أمامى ــ الديس : نبات ضعيف ينبت على سطح الماء والبردى معروف ــ فوج : فوق ــ اماى : الماء ــ الجوره : الجبهة ــ من غربا : من المغرب ــ ضاواى : مضىء ــ اللى يخزرانه : من ينظر اليها ــ طاح جتيل : خر صريعا ضنى : ظنى ــ شاى : شىء ــ رجبتك : رقبتك ــ عجد اللولاى : عقد اللؤلؤ ــ اللى دجا : الذى صنعه ــ جنداى : صانع حاذق ــ يطلع للدمغة بتصريح : أى لا يصرح بصنع هذا العقد الا الذى يستحق ــ سيف جبديوم عراباى : كالسيف اللامع الذى شل يوم حرب عرابى الانجليز ــ عساكر عالخيل مصباى : تشبه الجنود الذين يركبون خيولهم منتصبى القامة ــ نجول : نقول •• تعاركناى : تتعارك معى ــ من تحت باين لاضانى : ان قدميك يظهر ضوؤهما من تحت الخلاخيل التى تزين بهما رجليك .

كما تسمى فى بعض الجهات أو « انشتيوة » كما تسمى فى جهات اخرى مألوفه وهى ما يدركهـــا المجتمع ويعرف مدلولاتهــــا ، وهى تمثل عنده نموذج الحس والجمال التى يبتغيها من المراة ٠

ان رواة الحكايات الشعبيه ، ومغنى الاغانى والمواويل ، والذين يحفظون الامثال ، والفوازير كانوا ومازالوا ذخيرة لا تنفذ لكثير من أنمــاط التعبير الفنى لمجتمعهم ، فقد حافظوا على حكايت المجتمع وأغانيه وأمثاله التى تعد تعبيرا مشتركا للمجتمع ككل ٠٠ يتضـــمن أفكارهم وآمالهم وآلامهم ، لذلك كان هـؤلاء الرواة والشــعراء والمغنون عناصر تجميع الوجدان الجمعى لمجتمعهم، وبوتقة انصهرت فيها الافكار والمشاعر والاحاسيس والمثل العليا لهذا المجتمع ، وهى التى تكون فى مجموعها ثقافته ٠ ويقوم الاطار الثقافى للمجتمع بوظائف عديدة يمكن أن نجدها منعكســـة على وسائل التعبير التى ينقل بها المجتمع خبرته عن طريق قصاصـــيه وشعرائه ٠ ولعل أول هــذه الوظائف أن يهيىء الاطار الثقافى الفرد لكى يحتل مكانه فى المجتمع ، كما يهيؤه أيضا للتلاؤم مع بيئته الطبيعية التى يعيش فيها ومن هنا فقد حفلت الامثال مثلا بالكثير من المواقف والخبرات التى يمكن تفيد الفرد والمجتمع بالتالى فى العديد من الامور التى قد تقابله أثنـــاء حياته فالبيئة الزراعية التى تغلب على المجتمع المصرى عامة قد وجدت تعبيرا عن مظاهرها المختلفة وموقف الفرد والمجتمع منها فى كثير من أشكال التعبير الشعبية، فان أمثــال الزراعة تعطى أحيانا نصائح خاصة بما يجب على الفرد أن يفعله فى هذا الشــأن « الشرط عند الحرت يريح عند العرمة » ، « اذا سبقك جارك بالتخضير ، اسبقه بالمسحة » أى « اذا سبقك جارك بالحرث استعدادا للزراعة ، فاسبقه أنت بتقصيب الارض وتمهيدها لذلك٠ والمراد أنه اذا سبقك باحدى الوسائل فاسبقه أنت بأخرى » و « ان طاب ريحك درى ، ما فى المواناه خيره ، وان ما طاب ريحك خلى تبنا مغطى شعيرا » (١) فهو يدعو الى انتهاز الفرصة المواتية، فاذا لم تتوافر هذه الفرصة فلا بأس من التأخير قليلا ٠ كما تعطى بعض الامثال الخاصة بالتقويم القبطى الذى يعرفه الفلاح المصرى ، نصـــائح هامة خاصة بالزراعة ، وخصائص الشهور ، وقد سبق ذكر بعض هذه الامثال٠ كما ان الحزر أيضا يمكن أن يكون له دوره فى هذا الشــأن ، فهو

يقوم بأسلوبه الخاص وعن طريق شكله المتميز بالتعريف ببعض خصائص الشىء ، موضـــوع السؤال ٠٠ « ســـطحنا مليان قلقاس ، صبحنا مالقيناش ولا راس » والجواب هو « النجوم » ٠ ومن الواضح ان تأثير ثقافة البيئة الزراعية ظاهرة فى الصورة التى يعبر بها الحزر عن موضوعه ، ووظيفته هنا اســتخدام العناصر التى توفرها البيئة الطبيعية ويشكلها الاطار الثقافى للتعريف بالظاهرة التى يود ان ينقل صورتها الى الافراد والمجتمع ٠

ان تنظيم مواقف الافراد وسلوكهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض من الامور التى يهتم بها المجتمع اهتماما كبيرا ، وهو يكفل لهم هذا بتوفير النماذج المثالية لانماط السلوك المعتبرة لديه ، وتدريبهم على تعود ممارستها فيقول هذا الجزء من الأغنيــة الشعبية التى تغنيها الفتيات :

المغنية × قال يا ليل بطلى حبه

المرددات ــ ياوله

× وبطلى شرب حواجبك

ــ ياوله

× حتى ابن عمك ماهو عاجبك

ــ آهيا ليل ياليل

فتنصح الاغنية الفتاة أن تقتصد فى زينتها ، واستعارت لذلك صـــورة التطرف فى تزجيج الحواجب ٠ وفى جزء آخر من أغنيـــة أخرى تتخذ النصيحة هذا الاسلوب :

المغنية × يابت ماتضحكيش والضحك يرميكى ٠٠ ياليل

المرددات ــ الله ياليل الله

× وتشمتى ابن العدو وابن الحرام فيكى ياليل

ــ الله ياليل الله

× يابت ماتضحكيش وتبينى ضبك ٠٠ ياليل

ــ الله ياليل الله

× وابن الحلال وابن الحرام ياخدوا حمار خدك ٠٠ ياليل

ــ الله ياليل الله

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فى الأغانى والمواويل وفى غيرهما من المأثورات الشعبية فيقدم هــذا الموال نمـــوذجا لما يحب المجتمع أن يتوافر فى الرجل من أخلاق ، وما يحب أن يكون عليه سلوك الفرد :

---

(١) تبنا : تبنهـــا وهى ما يتبقى بعـــد درس المحصول ــ شعيرا : شعيرها .



يا كامل العقل ٠٠ عقلك في الدماغ ينعاز (١)
العقل زينة الشباب ، أما الشرف ينعاز
أو عن تعادى الرجال ٠٠ دا قليل الرجال ينعاز (٢)
وحياة محمد نبى ٠٠ اللى ذكره ع اللسان ينعاز
العقل والدين ٠٠ وفقر بلادين ٠٠ ورضا الوالدين ينعاز

فالمجتمع يحتفل بكمال العقل ، والشرف ، ويدعو أفراده الى أن يتحلوا بهاتين الصفتين ، كما يحتفل بالرجولة كخلق ويحذر من معاداة الرجال ، فالحياة قائمة على التعاون والتكافل الاجتماعى بين الافراد ٠ ويرى ان سعادة الحياة انما تتحقق للفرد والمجتمع بكمال العقل والشرف والدين والخلو من الديون ، ورضاء الوالدين ٠ والحقيقة ان اهتمام المجتمع وهو الكيان الذى يحمل الثقافة بسلوك الافراد وعلاقاتهم المختلفة ، انما ينبع من أنه لا يستطيع أن يقوم بدوره الا عن طريق الافراد الذين يتكون منهم ومن هنا فهو يسعى الى تحقيق أكبر قدر من الاستقرار لحياته الاجتماعية بتنظيم السلوك ومنع الاتجاهات الفردية التى قد تخرج بالمجتمع عن طريقه المرسوم ، أو تؤثر فى النماذج التى يضعها للتعاون بين أفراده ، ولذلك فهو يمارس ضغطا قد يبدو ملموسا أحيانا على الافراد الذين يخرجون عليه ، أو يتنافى سلوكهم مع السلوك العام لغيرهم من الافراد ومثال ذلك « مواعيد العرب » التى تشكل عادة لها قيمتها وأهميتها فى رأب الصدع الذى قد ينشأ نتيجة الصراع بين الافراد بعضهم البعض ، وقد يتخذ هذا الضغط شكلا معنويا غير ملموس وهو ما تتضمنه عادة مأثوراته الشعبية فالمثل الشعبى الذى يقول «ان قابلك اللئيم صد عنه ، وان كلمته فرجت عنه وان سبته روح بهمه » انما يدعو الى نبذ الانسان اللئيم الذى يلقى من المجتمع كل احتقار ، ومن ثم يفصله ، تمهيدا للتخلص منه كنموذج لا يود المجتمع ان يكون بين أفراده ٠

وهكذا يسهم المجتمع عن طريق ثقافته فى توفير الوسائل المختلفة التى يلبى بها حاجات افراده المادية والمعنوية ٠ ونحن انما نركز على الناحية المعنوية ، لانها ترتبط بما يستحدثه المجتمع من تعبيرات فنية متعددة الاشكال، متكاملة فيما بينها ٠ فالمجتمع فى مقابل ما يمارسه من

---

(١) ينعاز : مطلوب .

(٢) أو عن تعادى الرجال : احذر ان تعادى الرجال

ضغط على الافـــراد لا بد أن يوفر لهم أيضـــا الاساليب التى تمـــكنهم من التـــحرر من هذا الضغط أحيانا ، ومن وقع الحياة عليهم أحيـــانا أخرى ، ولعل ذلك هو السبب فيما يوجد فى الاغانى والمواويل ، والفوازير احيانا من رموز معينة . وربما كان التعبير عن الحاجات الجنسية مما لا يمكن تجاهله وهو يعطى صورة واضحة للاسلوب الذى تيسره ثقافة المجتمع للفرد كى يعبر به رمزا فى الاغلب الاعم .

× من فوقيها ماشى .. والسكة نعمت وانا

– من فوقيها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..

× من فوقيها ماشى .. ياعم ياماشى .. سايق عليك النبى تاخد القلم والدوا .. وتكتب على شاشى عيل صغير ..
ياعم يا ماشى ..

وخد عقلى من راسى .. والسكة نعمت وانا ..

× من فوقيها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..

– اوعى كده

× امال انا جايبك يا حلوه لايه ..

– يا حلاوة على البورية

× يا حلاوة بعشرة جنيه

– ياحلاوة على البورية

تكشف هـــذه الاغنية وغـــيرها من الاغانى وانماط التعبير الاخرى عن الاسلوب الذى يهيىء به المجتمع لافراده التنفيس عن عواطفهم المكبوتة فى اطار الثقافة التى يتميز بها المجتمع والتى تهدف الى ادخال الرضا الى نفوس الافراد، وتوفير السعادة لهم ، اذ يشعر الفرد بالحاجة الى مشاركة الاخرين له وجدانيا ، والرغبه فى ايجاد مخارج طبيعية لما قد يحسه من مشكلات ، أو ما يشعر به من فرح أو ألم . ففى جزء من أغنية من أغانى الافراح تقول الفتاة مخاطبة عمتها :

× ياعمتى ياعمتى قولى لابويا كلمه .. ياليل ..

– والله ياليل الله

× داحنا بنات ياعمتى مش قمح يخزنا .. ياليل

– والله ياليل الله

× ياعمتى ياعمتى .. قولى لابويا كلام .. ياليل ..

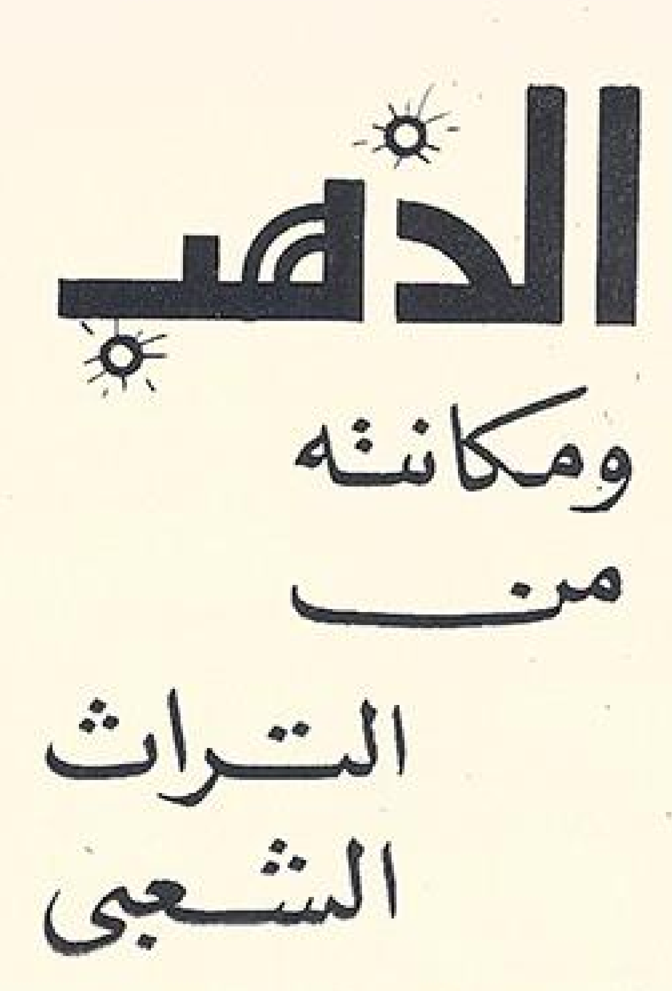
– والله ياليل الله

× داحنا بنات ياعمتى مش قمح فى الاجران .. ياليل ..

– والله يا ليل الله

فالمجتمع اذا كان يفرض على افراده نمـاذج معينة من السلوك ، ويضـــع لهم حدودا معينه لا يتجاوزونها ، وقد لا يتقبلونها أحيانا ، فان عليه أيضا اذا أراد أن يستمر فى ممارسة سلطته عليهم ان يهيىء لهم فى ثقافته الاسلوب الملائم للتنفيس عن مشـــاعرهم والتعبير عن أفكارهم والتخلص من أعبـــاء الحياة اليومية عن طريق منافذ يهربون منها الى نشاط جمعى قد يأخـذ شكل رقصة أو مجلس سمر ، أو بعض الالعاب والمسابقات ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ظاهرة الاقبـــال على المشـــاركة فى الاحتفالات العامة والخاصة سواء كانت ممـا يهتم بها المجتمع كله كالموالد الدينية مثـــلا ، أو ممـا تدور فى اطار الاسرة أو العائلة كالعرس ، والختان أو مناسبة الوفاة .. اذ تعد هذه المناسبـــات اطرا ملائمـــة يستطيع الفرد أن يجد فيها متنفسا لما يعتمل فى صدره ، فالذى يحدث أن الفرد يعود بعد الاشتراك فى أى من هذه المناسبات ، سواء بطريقة ايجابية كالاسهام فى الرقص والغناء أو بطريقة سلبية تجعله يأخذ موقف المتلقى أو المتفرج ، أكثر قدرة على مواجهة حياته اليومية واستعادة نشاطه ، والتغلب على السأم الذى قد تخلقه فيـــه رتـــابة الحيـــاة من حوله والملل الذى يحســـه نتيجة لممارسته لنفس العمل والعلاقات . فلا شك أنه من المســـتحيل على المجتمـــع أن يظـــل محتفظا بسطوته على الأفراد ، ما لم يوفق بين وجدانـــه العام ، ووجداناتهم الخاصـــة ، ولعل ذلك هو السبب فى أنه من النادر أن نلاحظ فى المجتمعات الشعبية خروجا على تقاليد المجتمع أو « عاداته المرعية فالمجتمع والأفراد يلائم كل منهما نفسه للتوافق مع الآخر ، فهو عندما يعجز – مثلا عن كبت الشعور فى نفس الفرد ، كما لا يستطيع فى الوقت نفســـه أن يتركه ليفعل ما يشـــاء أو ليعبر بصورة قد لا نقرها فانه يتدخل بأسلوبه الخاص الذى يعدل به من طريقه تعبير الفرد عن شعوره بحيث يصبح مقبولا اجتماعيا ويعد هذا أحد الأشـــكال التى يهيىء بهـــا المجتمع الأفراد للتلاؤم مع ثقافتـــه حتى يحتلوا مكانهم فيـــه ، بوصفهم أعضاء لا يمكن له أن يعيش دونهم .

دكتور « احمد مرسى »



أحمد آدم محمد

كان الذهب ، ولا يزال ، المعدن الثمين الذى تهفو النفوس الى الحصول عليه . وعندما يفكر الانسان المعاصر فى علاقة معدن الذهب بالمعاملات المالية ، واعتباره الركيزة أو الغطاء لقدرة دولة أو مجتمع على التعامل فى المجال الدولى ، وعندما تتفنن المرأة المعاصرة فى صياغة الحلى من الذهب على صورة أقراط أو عقود أو أساور ، فان دارس الفولكلور ينظر الى الموضوع من زاوية أخرى أعرق وأعمق من غير شك ، ذلك لأن الذهب كان ، ولا يزال ، فى مجتمعات كثيرة ، جزءا من الأدوات المصاحبة لشعائر وطقوس وعقائد ، ولأن هذا المعدن الثمين قد أسهم فى الكثير من أحداث التاريخ ومظاهر الحضارة ، وارتبط بالكائن الانسانى فى مراحل حياته جميعا .. ارتبط بالطفولة والشباب والزواج .. ارتبط بالوفاة وبما يتصوره الانسان بعد الوفاة . ولقد كانت صياغة الحلى استجابة شرطية لعقيدة مكينة فى نفوس المجتمعات الانسانية ، ومن هنا احتفظت الحلى ، حتى فى عصرنا الحديث ، بصور كانت فيما مضى رموزا لها دلالاتها التى تتجاوز الزخرف والحلية . وهذا هو الذى جعل لمعدن الذهب مكانه الخاص من التراث الشعبى .. مكانه من المأثورات الشفاهية .. مكانه من فنون الحركة والايقاع .. مكانه من الفنون التشكيلية .

وقد ارتبط الذهب منذ القدم ارتباطا وثيقا بالدين . وليس من شك فى أن الباحث يجد فى الأدب القديم ما يكفى للدلالة على ما كان يعزى للذهب من قوى سحرية عجيبة ومن هنا استخدمه الوثنيون في عمل الأصنام وقدموه قربانا للآلهة . وتذهب بعض الروايات الى أن الكهنة الوثنيين اعتادوا أن يستخدموا منجلا ذهبيا فى جمع بعض النباتات المقدسة كما أن جامعى الأعشاب فى القرون الوسطى كانوا يستخدمون آلات ذهبية فى اقتطاعها .

وكان الأقدمون يعتقدون أن الذهب يتولد من اشعة الشمس وأن حرارة باطن الأرض تحرق كل شيء ببطء وتحوله الى ذهب . وتعتقد بعض القبائل فى جزر الهند الغربية وفى أمريكا الوسطى أن للذهب روحا وفرضوا على أنفسهم كثيرا من المحظورات حتى لا يغضبوا هذه الروح. ويحرص بعض العاملين فى مناجم الذهب فى بعض المناطق على تلاوة صلاة خاصة قبل استخراج الذهب. وفى سومطرة لا يجوز للعاملين فى منجم أن يحملوا اليه صفيحا أو عاجا أو موادا أخرى معينة حتى لا تهرب منه روح الذهب ، وكثيرا ما يتم العمل بالمنجم فى صمت تام . وتعتقد بعض القبائل فى بورنيو أن روح الذهب تنتقم من أولئك الذين يقتحمون المنجم لاستخراج الذهب منه . وفي الملايو تعتقد بعض القبائل أن روح الذهب تفارقه عندما يستخرج من الأرض .

وكان الهنود ، فيما مضى ، يعتقدون أن الذهب هو البذرة التى نما منها الاله ((أجنى)) وأنه هو والنار والضوء شيء واحد وقد وصف الكتاب القديم ((ساتاباتها براهمانا)) الذهب بأنه خالد لا يفنى وأنه يجدد نشاط الجنس البشرى ويهب مالكه عمرا مديدا وذرية كثيرة . وجاء فى ((الريجفيدا)) أن من يجود بالذهب تمنحه الآلهة حياة مشرقة مجيدة .

ومن المعتقدات السائدة عند الأقدمين أن الشمس هى التى وهبت الذهب لونه الجميل وبريقه الخلاب . ومن هذه المعتقدات أيضا أن الذهب يستمد بريقه من نور اله الشمس ومن ثم فانه مصدر الحياة والخصب والنماء ..

وتدل الآثار على ان أقدم مبان حجرية توجد فى بعض جهات من حيدر آباد وميسور وغيرهما بالهند وهذه المبانى وثيقة الصلة بمناجم الذهب الواسعة التى نسيها الناس منذ أمد بعيد والراجح أن الباحثين عن الذهب تركوا بصماتهم على أقدم المدنيات فى الهند .

وليس من غرضنا فى هذا البحث أن نتتبع تاريخ الذهب عبر القرون وفى مختلف الأقطار **وحسبنا أن نسجل أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن اله الشمس رع هو خالق الملوك الأول وأنه وهبهم الحياة والقوة والجلد . ومن هنا ساد الاعتقاد بأن ماء رع ، وهو ذهب الآلهة وسائل الشمس المضيء ، يجرى فى عروقهم .**

وقد اقترنت كلمة ((نوب)) ومعناها الذهب فى اللغة المصرية القديمة بالربة هاتور ((الأم الكبرى)) وهى الهة مصرية كانت تصور على هيئة بقرة تحمل بين قرنيها قرص الشمس أو تمثل فى صورة امرأة لها قرنا بقرة بينهما قرص الشمس . وكانت هاتور ربة للخصب وراعية للنساء والزواج وربة للحب والطرب والجمال . وكانت تحيط جيدها بعقد من القطع الذهبية ، لعلها كانت نماذج للودع . ومن الذهب ((نوب)) اشتقت كلمة النوبة وأطلقت على الاقليم المعروف بهذا الاسم فى جنوب مصر .

ولما كان الذهب قد اقترن بالأم الكبرى ((هاتور)) واهبة الحياة فقد عزا اليه قدماء المصريين قوى سحرية عظيمة دفعت الملوك الأوائل الى ارسال بعثات للحصول عليه حتى يضمنوا لأنفسهم الخلود والألوهية . وتدل الآثار والنقوش المصرية على أن الذهب كان يستخدم فى تغطية خرز من الطين أو الحجر اللين . ومما هو جدير بالذكر أن جورج ريزنر عثر فى مقبرة ترجع الى عهد الأسرة الأولى في مصر القديمة على عشر خرزات تتكون كل منها من غلاف من الذهب المطروق بيضى الشكل . وعثر بعض الأثريين على نموذج لغزال من الذهب وحول رقبته رسم شريط عليه شارة الربة ، وعلى ثور من الذهب له رباط حول رقبته عليه رسم لرأس الربة هاتور .

ورأى ملوك مصر الأقدمون أن عودة الحياة اليهم بعد الموت وخلودهم وارتقاءهم الى مصاف الآلهة تقتضى اعداد الوسائل المادية التى توصلهم الى هذا الهدف . وقد بالغوا فى استعمال الذهب ، وحسبنا شاهدا على ذلك ما عثر عليه فى مقبرة توت عنخ آمون .

ولم تستخدم الأوانى الذهبية للارتفاع بمكانة من يملكونها وانما استخدمت المعنى الدينى المستخلص من الذهب . وليس من شك فى أن ما أضفى على الذهب من قوى سحرية واقترانه فى أذهان الناس بالثروة والغنى والجاه هو الذى دفع الكيميائيين القدماء الى البحث عن حجر الفلاسفة وهو - كما كانوا يعتقدون - حجر يمتاز بأنه اذا سحق ومزج بالماء وبعض العقاقير ينتج ((الاكسير)) الذى يحول المعادن الخسيسة الى معادن ثمينة وعلى رأسها الذهب بطبيعة الحال . وكم من أرواح ازهقت وكم من ثروات طائلة ضاعت فى سبيل البحث عن هذا الحجر العجيب ! ومن الطريف أن نذكر أن أحد الكيميائيين الألمان فى القرن الثامن عشر صرح بأنه نجح فى تحويل معدن خسيس الى ذهب ثم تبين

أن مساعدا طيب القلب أشفق عليه فدس فى البوتقة احدى الرقائق الذهبية اعتقادا منه بأن هـذا سوف يدخـل السرور على قلب ذلك الكيميائى . وليس من شك فى أن أى طالب يدرس الكيمياء اليوم باحدى الجامعات سوف يضحك ساخرا من النظرية التى تزعم أن الذهب يتكون من النحاس والكبريت الأحمـر أو من الزئبق والكبريت .

* * *

والذهب محور رئيسى فى الأساطير والحكايات الشعبية ومن هذه الأساطير قصة ميداس ملك فريجيا بآسـيا الصـغرى وابن جورديوس وسيبيلى . وهو يعد صنوا لميتراس اله الضوء عند الفرس . وتذهب الأسطورة الى أن الملك ميداس كان يعشـق الذهب أكثر من أى شيء آخر فى هذا العالم وكان يفكر في الحصول عليه آناء الليل وأطراف النهار . وكان يكتنز ذهبه فى غرفة محكمة بالطابق الأسفل من قصره واعتاد أن يقضى فيها ساعات طويلة كل يوم يتطلع فيها الى ذهبه ويتغزل فيه كما يتغزل العاشق فى محبوبته! وتستطرد الأسطورة فتقول ان ميداس استطاع أن يأسر اله الغابات والينابيع سيلينوس بعد أن فقد وعيه من الشراب . واستضافه فى قصره عشرة أيام ثم حمله بعد ذلك الى ديونيزوس وعرض الاله ديونيزوس على ميداس أن يحقق له أى أمنية تهفو اليها نفسـه فما كان من الملك ميداس الا أن طلب أن يمنحه القدرة على تحويل كل شيء يلمسه الى ذهب . وتهلل ميداس طربا وهو يرى أن كل شيء فى قصره يتحول الى ذهب بمجرد أن يلمسه وهكذا تحولت قطع الأثاث فى قصره والجدران والسلم والأزهار فى الحديقـة الى ذهب خالص . ولكنه سرعان ما اكتشف وهو يتناول طعامه أن الخبز واللحم والبيض واللبن والماء تحولت كلها الى ذهب عندما مسها بشفتيه وأدرك أنه اذا ظل على ذلك فسـوف يموت جوعا لا محالة وتذهب الحكايات الشعبية المعتمدة على هذه الأسطورة الى أن للملك ميداس كانت له ابنة وحيدة يحبها كل الحب . وأقبلت الفتاة باكية ولما استفسر منها أبوها عن سبب بكائها روت له أنها ذهبت الى الحديقة لتقطف بعض الأزهار فوجدت أنها قد تحولت الى ذهب. وعبثا حاول الملك ميداس أن يسرى عنهـا وفى غمرة لهفته انحنى عليها وقبلها وما أن مسـها بشفتيه حتى تحولت الى تمثال بارد من الذهب! ولم يصدق الملك عينيه وفاضت نفسه أسى ولوعة على ابنته الغالية . وتقول الأسطورة ان الملك استطاع أن يتخلص من هذه اللعنة باستحمامه فى



مياه ينبوع يقع عند منبع نهر باكتولوس وحمل بعض الماء من هذا الينبوع وصبه فوق ابنتــه التى تحولت الى تمثال من الذهب فعادت اليها الحياة . **وأدرك الملك ميداس أن هناك أشـياء أثمن من الذهب وأنه لو خـير بينها وبين ذهب العالم لآثرها بالاختيار .**

***

ومن الأساطير اليونانية أيضا تلك الأسطورة التى تحكى حصول البطل هرقل على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقة هسبيريديس .. انطلق هرقل يضرب فى بقاع الأرض لا يستر جسده الا جـلد أسد كان قد صرعه مسلحا بهراوة ضخمة فى يده وقوس وضعه فوق كتفيه .. والتقى في طريقه بثلاث سيدات جميلات يجلسن على شاطىء نهر واستفسر منهن عن الطـريق الذى يؤدى الى حديقة هسبيريديس وعبثا حاولت السيدات ان يثبطن من عزيمته وقلن له أن الحديقة يحرسها تنين له مائة راس وانه لن يستطيع النجـاة منه حتى لو كانت له مائة روح وناشـدته ان يعود حفاظا على حياته ولكن هرقـل أصر على مواصلة رحلته وأكد لهن أنه يتمتع بقوة خارقة كفيلة بالقضاء على هذا التنين وقص عليهن تاريخ حياته وعدد لهن ما قام به من أعمال مجيدة . ووصفت له السيدات الطريق وأبلغنه أن عليه أن ينطلق الى شاطىء البحر وهناك سـوف يلتقى بعجوز البحر وطلبن منه ان يقبض على هـذا العجوز ولا يطلق سراحه مهما حدث ثم يسأله عن الطريق الى حديقة هسبيريديس . فشكرهن هرقل وانطلق يبحث عن العجوز المنشود ووجده ممددا على شاطىء البحر مستغرقا فى النوم . وسارع هرقل بالقبض على ذراع هذا العجـوز وساقه وعاجله بالسؤال عن الطريق الذى يوصله الى حديقة هسبيريديس . وفجأة أحس هرقل أن عجوز البحر قد اختفى ووجد نفسه يقبض على الساق الأمامية والساق الخلفية لغـزال رشيق . وتذكر هرقل نصيحة السيدات وشدد قبضتيه على ساقى الغزال وان هى الا لحظات حتى اختفى هذا الغزال واكتشف هـرقل أنه يقبض على جناح طائر بحرى وساقه ثم اختفى الطائر وحل محله كلب له ثلاثة رءوس ظل ينبح بوحشية فى وجه هرقل ولكنه لم يطلق سراحه وظل مشددا قبضتيه . ثم اختفى الكلب وظهر مكانه جريون وهو رجل له ست أقدام ظـل يركل هرقل بخمس منها ولكن هرقـل حرص على أن يتشبث بساقه السادسـة ثم اختفى جريون وحل محله ثعبان هائل التف حول رقبة البطل وجسده وفغر فاه الواسع ليبتلع هرقل ولكن البطل لم يفزع وظل يضغط بقبضتيه على جسد الثعبان فخرج منه فحيح يدل على الألم. وأدرك عجوز البحر أن هرقل لن يطلق سراحه مهما غير من هيأته واضطر أن يصف الطريق الى حديقة هسبيريديس للبطل وأبلغه أنه سـوف يلتقى بعملاق يحمل السماء على رأسه وأن هذا العملاق سوف يدله على موضع الحديقة المنشودة اذا كان معتدل المزاج (واستأنف هرقل رحلته والتقى بعملاق آخر يدعى « أنتايوس » وصرعه وأخذ يخترق الغابات ويجتاز الصحارى ووصل أخيرا الى شاطىء المحيط ووجد كأسا ذهبية ضخمة طافية على مياه المحيط على بعد خطوات قليلة منه فلم يتردد وقفز الى داخلها وأغمض عينيه لينام واستيقظ بعد فترة ليجد أن الأمواج قد دفعت بالكأس الى عرض المحيط ونظر حواليه فوجد أن الكأس الذهبية تقترب من احـدى الجزر وشاهد فيها عملاقا هائلا يقف بقدميه الضخمتين على أرض الجزيرة ويتطاول برأسه الى عنان السماء .. كان هذا العملاق هو أطلس الذى يحمل السماء على قمة رأسه ! وصارح هرقل العملاق اطلس بأنه يريد الحصول على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقـة هسبيريديس فقال له العملاق أن فى وسعه احضارها له لو وجد من يحمل السماء عنه لحظات وعنـدئذ عرض هرقل عليه أن يحملها عنه وصعد فوق قمة جبل عال وحمل عنه السماء فسار العملاق فى البحر وكان يقطع عشرة أميال فى كل خطـوة ولم تتجاوز مياه البحر وسطه فى أعمق جزء منه واختفى عن انظار هرقل ثم عاد بعد فترة وهو يحمل فى يده ثلاث تفاحات ذهبية أعطاها لهرقل الذى عاد أدراجه حاملا التفـاحات الذهبية الثمينة .

* * *

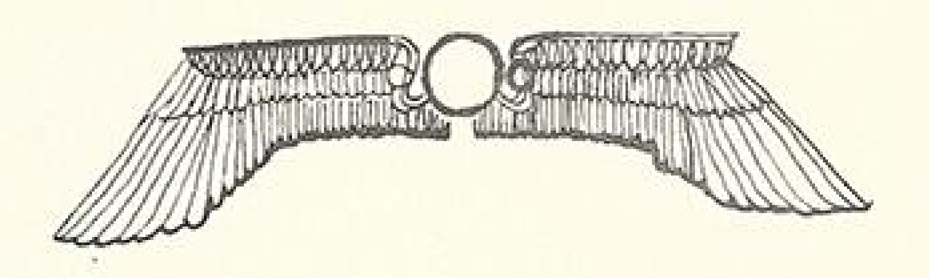
وفى السير والحكايات الشعبية العربيـة يلعب الذهب دورا بارزا ولكنه لا يقترن بالجذور الأسطورية التى له فى أساطير العالم القديم .. ان السحرة كثيرا ما يحيلون بعض الأشـخاص والكائنات الى ذهب ثم تستعيد صورتها الأولى بعد أن يزول عنها السحر ، ويثير الذهب فى تلك الحلقات الشعبية الحافز النفسى الذى يعتمد على الجشع وسرعان ما يودى بالمتورطين في هذه الرذيلة فى أحضان المهالك . **وثمة صور رائعة فى الابداع الشعبى العربى تدل على مكانة هـذا المعدن النفيس من الحياة والناس ومن هـذه الصور تلك المبانى العجيبة التى يكتنفها الغموض من كل جانب والتى تتجاوز الممكن والمعقـول**

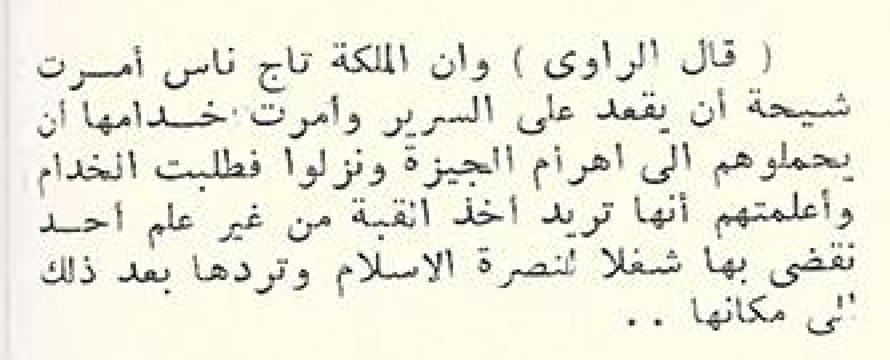


ولا يستطيع تشييدها الا من أوتى قوة خارقة من الأبطال ونحن نكتفى بمثل واحد من سيرة الظاهر بيبرس :

علم المقدم جمال الدين شيحه بأن السلطان بيبرس قد اختفى فاخذ يبحث عنه فى كل مكان .. واذا بسحاب المختطف الأبيض يحتمله ويضعه أمام الملكة تاج ناس وما أن رآها حتى حكى لها على غياب السلطان فقالت له : « أنا أعمل طريقة ولكن بعد ما تقيم هنا عندى ثلاث ايال وأنا آتيك بقبة الست بلقيس زوجة سيدنا سليمان بن داود عليه السلام والبسك بدله وآمر خدام القبة يمشون بين يديك وكذلك خدمى أنا آمرهم يساعدونك .

(قال الراوى) ان سيدنا سليمان من حبه فى الست بلقيس صنع لها قبة من صنف البللور دائرها أربعون عاموداً من الذهب البندقى على رأس كل عامود نص جوهر قدر بيضة الدجاجة هذا فى الدائر التحتانى وفوقهم أربعون عامودا مقوسة الطرف من هذا واصل الى هذا عقد جملون وفوقهم جوهرة قدر بيضة النعامة وبين العمدان وبعضهم نسيج المخيش من الفضة والذهب فى الدائرة وأما المعقود ممدود شبك لؤلؤ منظوم فى سلوك الذهب ودائرها بين العمدان شبابيك من الفضة والذهب وبها نقش وكتابة كدبيب النمل وشراريف حولها من الذهب مطعم بحجارة الألماس ولها باب بضرفتين عوارضه من الفضة وألواحه من الذهب وأقفاله ذهب مرسوم عليها تصاوير وطلاسم تذهل عقل كل فاهم ولها خدامين اربعمائة رهط من ارهاط الجان وعليهم اربعة ملوك يحكمونهم من عهد نبى الله سليمان واذا سارت الست بلقيس فى قلب تلك القبة تدق لها طبول وزمور بحركات ونغم يطرب السامع وان أرادت السير من مكان الى مكان ذكرت أرباب التواريخ ان خدامين تلك القبة ينقلونها مسيرة عام كامل فى أقل من ساعة ولما توفى نبى الله سليمان وتوفيت زوجته بقيت هذه القبة فى الكنوز وخدمتها مقيمون الى الآن كما أمرهم نبى الله سليمان .





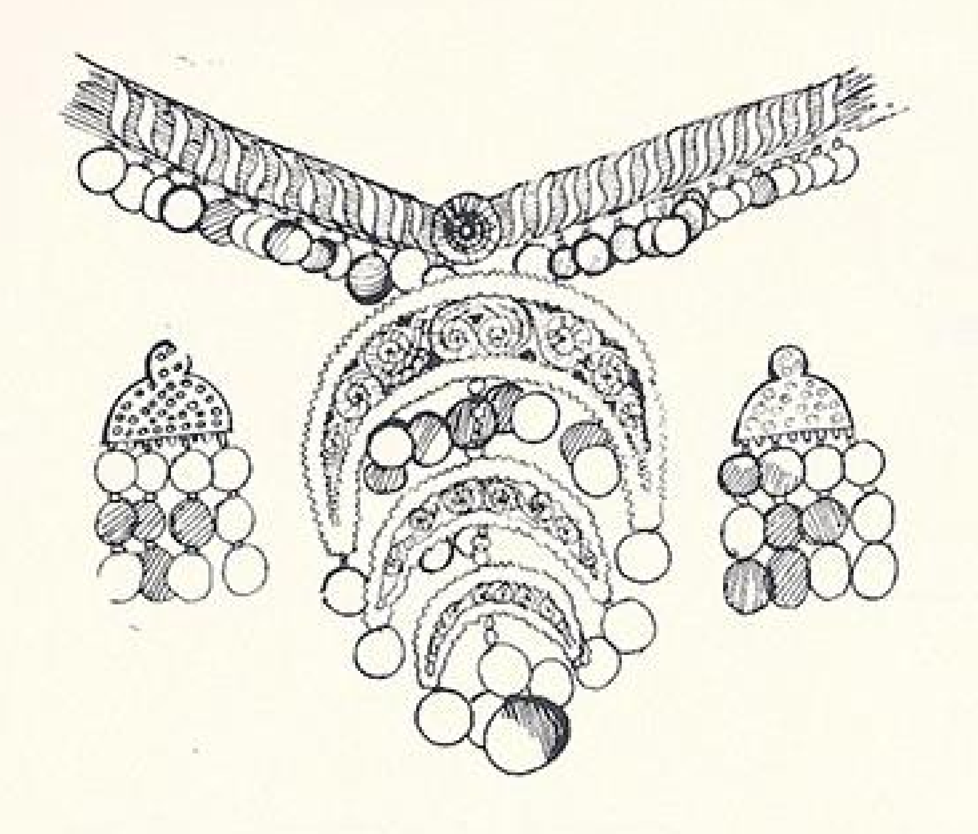
(قال الراوى) وان الملكة تاج ناس أمرت شيحة أن يقعد على السرير وأمرت خدامها أن يحملوهم الى اهرام الجيزة ونزلوا فطلبت الخدام وأعلمتهم أنها تريد اخذ انقبة من غير علم أحد نقضى بها شغلا لنصرة الاسلام وتردها بعد ذلك الى مكانها . .



وتمضى السيرة فتروى لنا كيف أنقذ جمال الدين شيحه السلطان . وقد ردد المغنى الشعبى « الذهب » في أغانيه وما أكثر النصوص التى تتحدث عن مكانة الذهب وعن تأثيره ، وهى تدل على أن الابداع الشعبى يفيد من الجذور السحرية التى ارتبطت بالذهب .

وتقول الأغنية على لسان المحبوبة مثلا وهى تستعطف الشمس أن تعينها على استمالة قلب حبيبها

يا شمس أول النهار
سوقت عليكى النبى المختار
أنا بعت لك أربعين متقال من دهب
تبعتى لفلان بن فلانة أربعين متقال من نار
تولعيهم فى قلبه من ناحية فلانة بنت فلانة



بالمحبة والوفا والافتكار
ان بحر مافيش غيرها
وان قبل مافيش غيرها
عنى عليه يا رب يا ستار

ويقول الشاعر الشعبى على لسان عريس يخاطب عروسه :

يا بت جبت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة وايش تطلبى نقى
أطلب حلق دهب يلعب على خدى
يا بت جبت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة قومى نقى
أطلب كردان دهب يلعب على صدرى
لو شفت اديه فيها سواير دهب ليه
كنت تموت على » . قاتلك الغرام
لو شفت رجلى فيها الخلخال دهب يضوى
كنت تموت على رجلى .. قاتلك الغرام
يا بت يا لابسه الحلق والبرق بيلالى
ان كان أبوكى المدير وعمك الوالى
لاخدك وأروح القصور يا شاغله بالى

ومن التقاليد السائدة فى مصر أن الأم وأسرة المولود تحتفل بيوم السبوع احتفالا كبيرا وفى هذا اليوم يحضرون ابريقا اذا كان المولود ذكرا وقلة اذا كان المولود أنثى ويزين هذا الابريق وهذه القلة بالزهور والورود وتوضع عليه بعض الحلى الذهبية من أساور أو عقود أو غيرها وتضاء الشموع كما أن بعض الأسر اعتادت أن تلقى ببعض القطع الذهبية فى الاناء الذى يستحم فيه المولود رمزا الى أنه سيكون سعيدا موفقا فى حياته .

وتحرص الوالدة التى وضعت حديثا على الا تدخل عليها سيدة تتزين بحلى مصنوعة من الذهب الخالص اذ تعتقد أن هذا لو حدث فان الزائرة « تشاهرها » أى تمنع اللبن عن المولود وتزعم بعض السيدات ان من تتعرض « للمشاهرة » لا تتخلص منها الا اذا خطت سبع مرات على حلى مصنوعة من الذهب الخالص .

« أحمد آدم محمد »

قصة حسن البصرى

بين

التراث الشفاهى والمدون

عدلى محمد ابراهيم

مع تقدم الاهتمامات بالفلكلور فى بلادنا تبدو حاجتنا الماسة الى جهود الجامعين والباحثين فى الحقل الميدانى ٠٠ ولا زالت المكتبة العربية تعانى من فقر شديد فى تجميعات النصوص الشفاهيه التى يقوم الباحث بجمعها من الميدان وغنى عن البيان ان هذه النصوص هى التى يطلق عليها بحق مصطلح « فولكلور » والقصص الشعبى على وجه الخصوص يحتاج الى تجميع النصوص الشفاهية لتكون أساس أى دراسة لقصصنا الشعبى ٠٠

ومع حاجتنا الماسة للنصوص الشفاهية نود أن نشير الى أنه يجب أن تتاح الفرص العلمية لجامع القصص الشعبى ٠٠ وعدم تقييده بمنهج محدد للبحث ٠٠ وذلك حتى يستطيع أن يستغل كل أمكانياته العلمية وخبرته فى مادة العلمية لجمع ودراسة مايراه مناسبا فى مجالات الفولكلور سواء ما كان منه محليا أو عالميا ٠٠

وسأعرض خلال السطور التالية تجربتى فى جمع ودراسة نص شفاهى ٠٠ والنص الشفاهى الذى سأتعرض له حظى بمكانة طيبة فى أهم مجموعات القصص الشعبى المدون فى وطننا العربى ٠٠ وهى مجموعة ألف ليلة وليلة التى نالت شهرة كبيرة بين مجموعات القصص الشعبى العالمية ٠٠ والتى تخصص فيها باحثون عديدون لدراستها وفهرستها ٠٠ والنص هو « حسن البصرى » ورغم وجود النص فى «ألف ليلة وليلة» فقد أعدت تسجيلها ميدانيا من مدينة القاهرة فى مارس ١٩٦٤ ٠٠ وحاولت قدر المستطاع تطبيق المناهج العلمية فى دراسة هذا النص وبذلك قمت ! -

١ - أولا : بدراسة الحكايه باعتبارها طرازا Type ، وفقا لما سارت عليه المصنفات العالمية من تقسيم تراث الحكايات الشعبية الى مجموعة طرز تضمنها بشكل واسع مصنف ستيث تومبسون العالمى ٠

٢ - دراسة علاقة هذا النص الشفاهى ٠٠ بالنص المدون فى مجموعة « ألف ليلة وليلة » ٠

٣ - دراسة الموتيفات Motifs المكونة لهذا النص ، وحصرها ٠

٤ - عمل دراسة مقارنة للنص الشفاهى المصرى مع النصوص المشابهة فى بعض البلدان الأجنبية ٠

وكان أساس البدء فى هذه الدراسة هو دراسة ظروف رواية النص الشفاهى ٠٠ مع التركيز على معرفة الراوية ٠٠ وهى سيدة عجوز تبلغ من العمر حوالى ٦٥ سنة ٠٠ تعيش فى أحد أحياء القاهرة الشعبية ٠

وهى تعد من الرواة الممتازين للحكايات الشعبية وفقا للمعايير العلمية الخاصة بالرواية والرواة ٠٠ وتحظى بشهرة واسعة فى هذا المجال وتجد متعتها الخاصة فى سرد الحكايات ٠٠ الراوية تكاد تكون نمطا عاديا للأم المصرية ٠٠ فهى زوجة لشرطى ٠٠ ولديها ثلاث بنات متزوجات ٠٠ وتعيش وحيدة مع زوجها ٠٠ والجدير بالتنويه أنها أمية ٠٠ لا تعرف القراءة والكتابة ٠٠ وبذلك



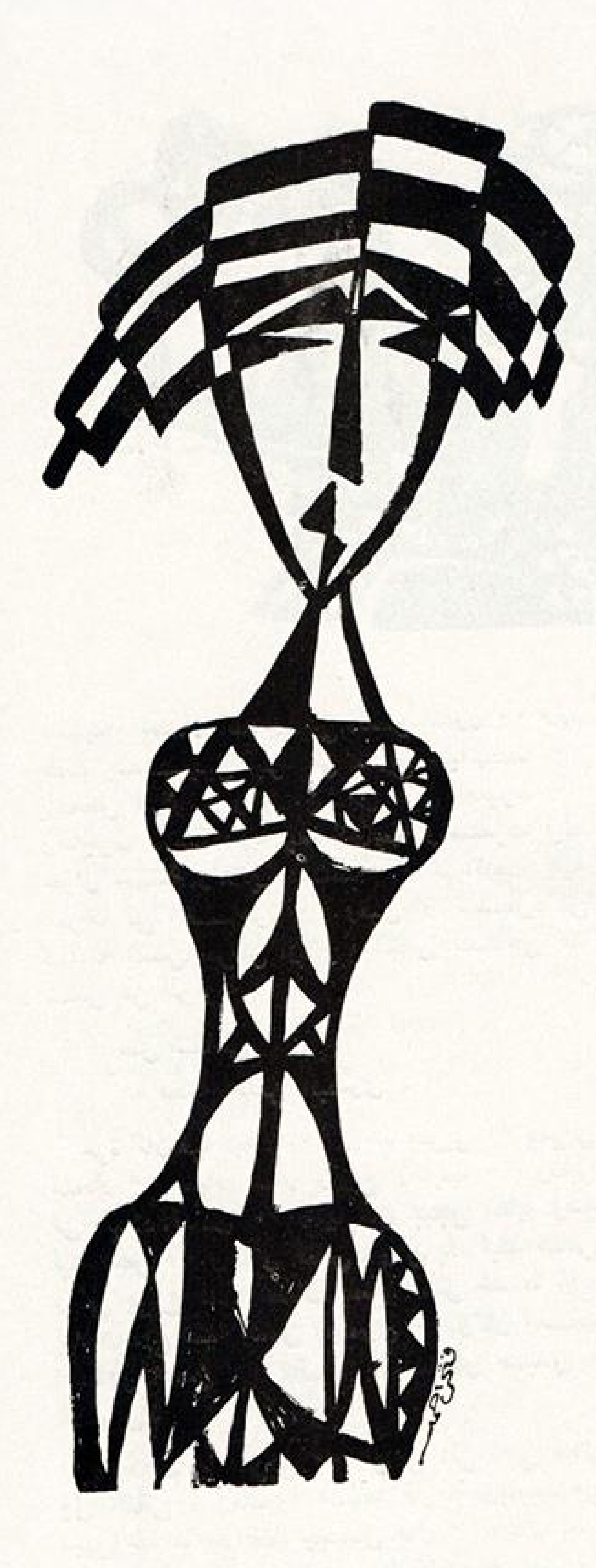
يستبعد احتمال اطلاعها على النص المدون .. وقد قمت بتسجيل جزء من تاريخ حياتها .. يتلخص فى انها ولدت باحدى قرى اسيوط .. وهاجرت للاسكندرية بعد زواجها واستقرت فيها حوالى خمسة وثلاثين سنة .. ثم أقامت بقية عمرها فى القاهرة .. وقبل أن نستطرد فى دراسة النص نعرض أولا .. النص الشفاهى كما سجل من الراوية :

نص شفاهى

« قصة حسن البصرى »

مرة كان فيه ايه ؟! .. واحد مغربى .. مغربى سحار .. معاه حمار وأربع زكايب .. وداير فى البلاد ينادى .. « **يا مين بيجى معايا وهز ليه النص .. وانا لى النص** » **ومن بلد لبلد محدش راضى يروح معاه عشان يفتح الكنز لحد ما راح بلد وسمع عليه حسن البصرى .. وكان اسمه الشاطر حسن .. قال « الشاطر حسن » للمغربى :**

« **يا عم يا مغربى .. موافق انى اجى معاك ولى النص** » ومشيوا مسافة طويلة وبعيدة فى الجبل لحد ما جم عند جبل عال .. وقال له : « **انت تاخد المبخرة دى والزكايب الاربعة .. وتولع المبخرة ولما يتفتح الكنز تملا الزكايب منه وترميهم على تحت » .. بص حسن لفوق لقى الجبل عال خالص وقال له : « أنا مقدرش أطلع » راح السحار قال له : « غمض عينيك »** فغمض عنيه لقى نفسه فوق سن الجبل .. وولع البخور .. واتفتح الكنز .. وقعد يملا .. الزكايب .. ولما ملاهم الأربعة راح راميهم لتحت للسحار .. فخدهم وحملهم على الحمار بتاعه ومشى .. وقعد حسن ينادى عليه .. ينده عليه .. ومردش السحار عليه .. ولا معاه أكل ولا حاجه .. قال « ياواد آدى البحر .. ارمى نفسك .. وعوم .. باين فيه قصر بعيد هناك .. احسن ماالوحوش تاكلك فى الجبل » وتنوا عايم لحد ما وصل ايه ؟؟ ... وصل القصر ده اللى هوه وسط البحر .. وكان يسكن فيه سبع بنات جنيات اخوات .. لا معاهم راجل ولا حد أبدا .. ولما صاحبنا وصل القصر قعد على بوابته .. ونشف هدومه .. ولما شافوه سألته البنت الصغيرة . « انت انس ولا جن ؟ » .. وحكى حكايته ليهم .. وقالوا عليه «أنت اخونا .. واقعد هنا معانا» .. والقصر كان كبير .. وراحوا مديينه أربعين مفتاح .. وقالوا له « فى غيابنا تفتح كل الأوض .. الا الأوضة الاربعين » وفى يوم من ذات الأيام راحوا البنات .. طلعوا يتفسحوا .. فراح حسن البصرى فاتح الأوضه .. ولقى فيها قصر تانى وجنينه وفيها حوض وأربع بنات بيستحموا فيه وقالعين الثياب بتاعتهم وهيه ريش .. وعجبته البنت الصغيرة عشان كانت حلوة خالص .. ولما خلصوا استحمام راحوا لابسين لتياب الريش .. وطايرين فى الهوا .. ولما رجعوا السبع بنات من الفسحة لقوه قاعد عيان ونايم وسالوه .. مالك .. مالك ؟؟ .. « **اياك انت فتحت الأوضة الأربعين** ؟ .. » .. **طب احنا موش قلنا**



لك ما تفتحهاش ؟ .. وقال ليهم « **فتحتهــا** » . وبعدين قالوا « خالنا بيجى كل سنة من بلادهم .. بلاد الجن .. ونسأله ونجيبها لك » .. وهو كان حبها خالص .. حب أصغرهم » وفى يوم جه خالهم .. خال السبع بنات .. وقالوا له على الحكاية وقال : « **دا أبوها ملك شديد خالص .. ويعذبه لو عرف حكايته** » .. وفى يوم من ذات الأيام راحوا السبع بنات يتفسحوا وسابوه فى القصر لوحده .. فراح فاتح الأوضة الأربعين .. ولقى البنات الأربعة بيستحموا فراح واخد توب الريش بتاع الصغيرة .. ولما خلصــوا إخواتها لبسموا ثيابهم وطاروا وسابوها تدور على توبها .. وشـــافته وقال لها على حكايته .. ولما جم **(السبع بنات)** راح مجوزها .

وبعد مدة قال : « **أنا عايز أروح أشوف بلدى وأمى** » وخدها معاه .. وكان خلف منها ولدين .. وراح عند أمه .. وحكى حكايته .. وبعدين راح حافر حفرة فى البيت وحط توب الريش فى صندوق ودفنه وقال لأمه « أوعى تخليها تعرف مكانه » .. وبعد مدة قال لأمه « **انا عايز أروح أزور اخواتى السبع بنات** » .. وساب مراته وقال لأمه « **اوعى تخليها تطلع من البيت خالص ولا حد يشوفها** » وفى يوم قالت لها « **أنا عايزة أروح الحمام** » قالت لها « **روحى** » .. وراحت .. وكانت حلوة وجميلة .. وفى اليوم نفسه كانت خدامة الملكه فى الحمام واتأخرت .. ولما سألتها الملكة « اتأخرتى ؟! » قالت « دا كان فيه وحده جميلة خالص .. وكل الناس بتتفرج عليها .. ولولا خوفى منك لقلت أحسن منك » .. والملكة زعلت وقالت « أنا لازم أشوف مين تكون دى اللى هى أجمــل منى » .. وتنهم يدوروا لما عرفوها مين .. وبعتوا واحده خدامه بربريه عشـــان تقولها « **تعالى قابلى الملكة** » .. فأمه مارضيتش .. وبعتوا الحرس خدها .. وقالت لها الملكــه « **لازم تقولى لى على حكايتك** » .. وحكت حكايتها .. وقالت الملكه « **روحوا هاتوا توب الريش** » وجابوا الأم وعذبوها وقالت لهم على مكان توبها وعطوه ليها وقالوا لها « **خــدى عيالك وامشى** » وطارت بعيالها لبلدها ..

ولما رجع حســـن وعرف الحـــكاية .. زعل ومارضيش يدخل البيت خالص .. عشـــان كان بيحبها قوى .. ومشى وخلا واحده تخبز له عيش .. وخد العيش ومشى .. وفى السكة قعد عند بير عشـــان ياكل .. وكان فى البير ده « **عون** » ووقع منه لقمة عيش فى البير .. كله « العون » .. وبعدين طلع له العون فقال له على حكايته .. وقال العون لحســـن « **لولا العيش والملح لكنت كلتك .. ولكن أنا رايح أســاعدك** » .. وقال لحسن .. « روح هات خروف .. وقطعه أربعة .. وهات قربه ميه وأنا راح أخدك لمراتك .. وتركب فوق ظهـــرى .. وكل ما أحود راسى

ع اليمين تدينى ورك خروف .. ع الشمال تدينى ميه » ..

وجاب حسن كل دول وركب على العون .. وطار بيه .. وفي السكة وقعت من حسن ربع الخروف فراح قاطع رجل ليه وحطها فى حنك العون .. والعون مارضيش ياكلها .. قفل حنكه عليها .. ولما وصلوا ونزل لقى العون حسن بيعرج فراح العون مطلع الرجل ولزقها ليه ... ووداه بيت مراته .. وكان أبوه قلعها عريانه وعلقها فى عمود .. هى وعيالها .. وكل يوم يضربها ميت كرباج .. بكرباج متعاص زفت وسايبها من غير أكل ولا شرب .. ولما جه حسن عندها حلها وخدها .. وخد عيالها .. والعون كان مستنيه عشان يرجعه تانى لبلده ... ورجعه للبلد .. ودى كانت نتيجة العيش والملح اللى عطاه حسن للعون .. ورجعوا عملوا الافراح .. وعاشت معاه على طول » .

وهذا النص الشفاهى يمكن أن نضعه تحت طراز Type رقم ٤٠٠ كما ورد فى فهرس القصص الشعبى الذى وضعه تومسون الفولكلور الامريكى .. وموضوع الطراز رقم ٤٠٠ هو « الرجل الذى يبحث عن زوجته المفقودة (٢) وقبل الدخول فى تحديد أرقام الموتيفات *Motifs* الواردة فى هذا النص لا بد أن تقف قليلا للتعرف على علاقة هذا النص الشفاهى بالنص المدون الوارد فى مجموعة « ألف ليلة وليلة » والذى ورد تحت هذا العنوان تقريبا ورغم التشابه الكبير بين النص الشفاهى والنص المدون فلا يمكن التأكيد بأيهما هو المنبع أو الاساس .. وذلك لأن هذا النوع من التحديد أو التأكيد يحتاج الى دراسات طويلة ومتخصصة .. ويعتبر من أعقد المشكلات التى يواجهها دارسو أصول القصص الشعبى ..

ولعدم وجود نصوص شفهيه جمعت فى مصر قبل تاريخ طبع النص المدون .. ولتكامل النص المدون فانى أرجح أن النص المدون هو أساس النص الشفاهى .. ومن الطبيعى أن هذا القول يحتاج الى دراسة أخرى وذلك باستخدام المنهج التاريخى الجغرافى الخاص بالمدرسة الفنلندية ..

ومن المعروف أن ألف ليلة وليله من الكتب التى أنتشرت على نطاق واسع بين جماهير الشعب المصرى .. وبالأخص عند رواة الحكايات الشعبيه الذين كانوا يتخذون من المقاهى فى المدن مكانا لروايه الحكايات الشعبية .. ومنذ طبع « ألف ليلة وليلة » كاملة فى مصر سنة ١٨٣٥ نجد أن الكثير من قصصها قد طبع فى طبعات شعبية انتشرت فى معظم انحاء الجمهورية .. وكل هذا يحدد بشكل ما نظرتنا الى النص الشفاهى السابق .. فنحن نميل الى اعتبار النص المدون فى ألف ليلة وليلة مصدر الرواية رغم أن الراوية لا تعرف القراءة والكتابة الا أنها قالت انها سمعت الحكاية من أبيها وهو — كما تزعم الراوية — انسان متعلم جدا .. فربما يكون والد الراوية قد اطلع على مجموعة ألف ليلة وليلة وروى عنها .. والنص كما هو وارد فى « ألف ليله وليلة » يعد من أطول النصوص وأعقدها .. وتلعب فيه الشخصيات الخرافية دورا كبيرا .. وهو بشكله ومضمونه أقرب الى نوع الحكاية الخرافية Marchen منه الى أى نوع آخر من القصص الشعبى ..

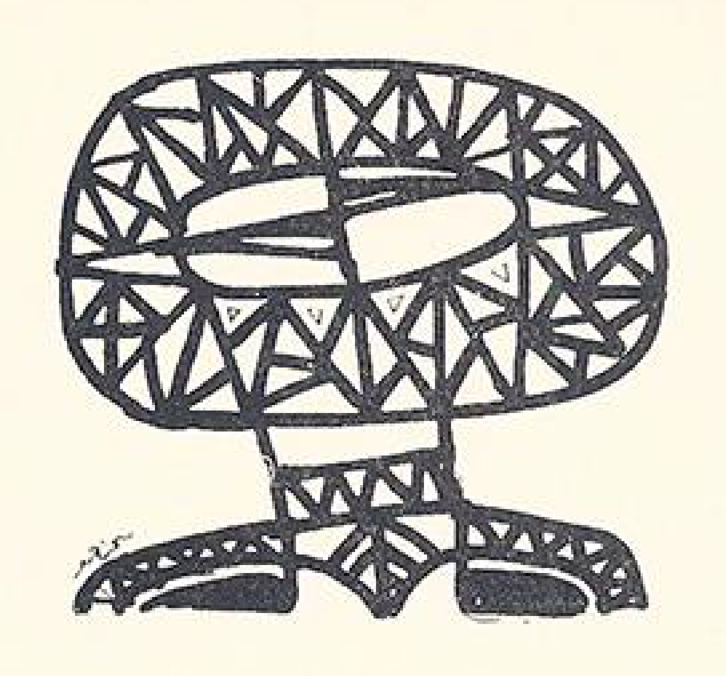
ونجد فى كلا النصين — الشفاهى والمدون — أن شخصية البطل حسن البصرى تنسب الى مدينة البصرة والنص المدون « ألف ليلة وليلة » يعطينا تفصيلات أدق لحياة بطل القصة بينما يسقط النص الشفاهى ذلك ونلاحظ اختلاف مقدمة الرواية فى كل من النصين الشفاهى والمدون وهناك اختلافات أخرى من حيث الشخصيات التى تساعد البطل فى العثور على زوجته المفقودة .. ففى النص المدون « ألف ليلة وليلة » يتعدد المساعدون الخوارق من سحرة ومرده وجان بينما نجد المساعد فى النص الشفاهى « عون » يسكن بئرا .. ونجد النص الشفاهى يعكس معتقدا شعبيا «فالعون» قد ساعد حسن البصرى لأنه أكل من الخبز الذى سقط منه .. فالمعتقد الشعبى يقدس « العيش والملح » ويرفض فكرة الخيانة بعد المشاركة فى الطعام ..

ونلاحظ أيضا أن الملكة التى تصاب بالغيرة الشديدة من زوجة حسن البصرى هى فى ألف ليلة وليلة « زبيدة » زوجة هارون الرشيد .. بينما هى فى النص الشفاهى مجرد ملكة دون أدنى اشارة الى شخصيتها الحقيقية .. والرحلة التى يقطعها البطل الى بلاد زوجته ممتطيا « ظهر

---

(١) أنظر دراسة د . حسن الشامى عن فهرسة القصص الشعبى مجلة الفنون الشعبية مارس ١٩٦٩ .

Stith Thompson, The Types of the Folktale FFL. 1963, No. 184, pp. 128-131.



العون » نجد فيها البطل يطعم « العون » خروفا يقسم الى أربعة أجزاء ويحمل « قربة ماء » ليسقيه ·· وهذه ظاهرة غير موجودة فى النص المدون « ألف ليلة وليله » بينما يلاحظ وجودها فى نصوص عالمية أخرى ·

ونورد فيما يلى أرقام بعض الموتيفات المتضمنة فى النص الشفاهى والتى تتشابه الى حد تعبير مع الموتيفات الواردة فى النص المدون فى مجموعة قصص ألف ليلة وليلة ··

F. 752 « **حيل الكنز** »

F. 771.2.4 « **قلعة مبنية وسط البحر** »

C. 611 « **الحجرة المحظور فتحها – يسمح لشخص بفتح كل الحجرات ماعدا واحدة** »

F. 265 « **الجنيات يأخذن حماما** »

T. 16 «**رجل يقع فى حب امرأة يراها تستحم**»

F. 362 «**الجنية تقع فى قبضة الرجل عندما يسرق ملابسها** »

B. 652.1 « **الزواج من الفتاة البجعة** »

F. 302.1 **رجل يذهب الى بلاد الجان ويتزوج جنية ويعود بها الى بلده** »

F. 282 « **الجنيات الطائرات فى الهواء** »

N. 711.2 **البطل يعثر على فتاة فى قصر سحرى** »

K. 1335 « **المغازلة أو الغواية عن طريق سرقة ملابس فتاة تستحم ، أو فتاة تبدو فى هيئة بجعه** »

D. 361.1.1 الفتاة البجعة تعثر على أجنحتها المخبأة **وتتحول الى شكلها الأصلى** »

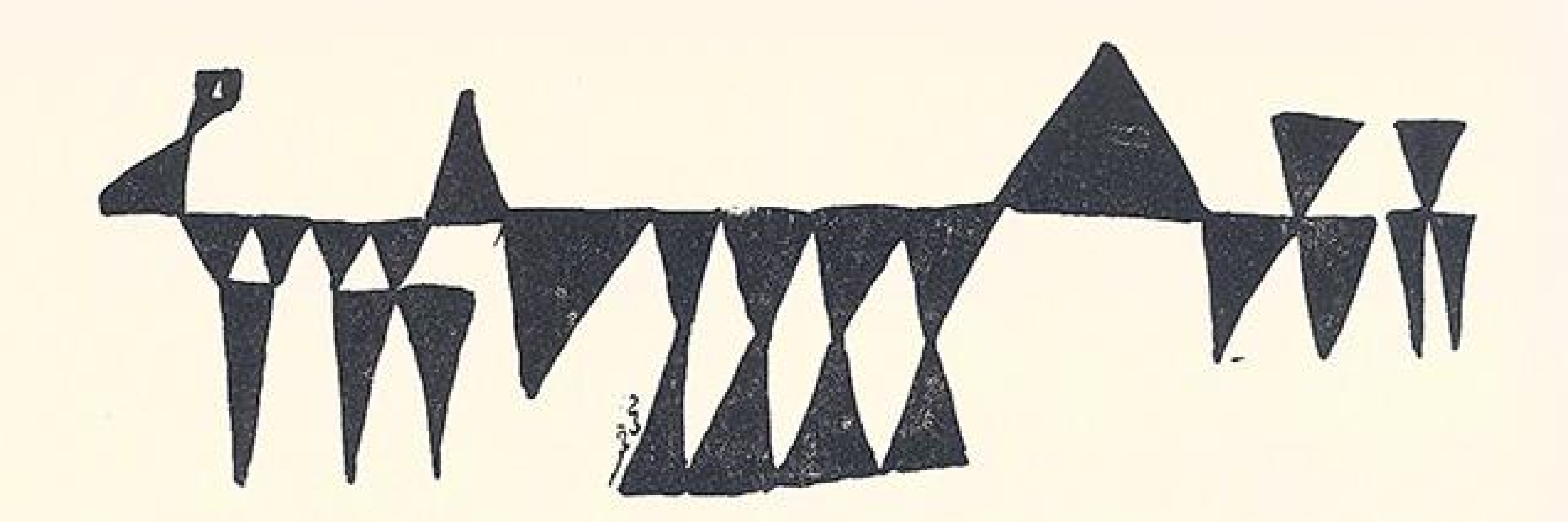
H. 1385.3 « **البحث عن الزوجة المفقودة** »

N. 863 « **الجنى الذى يؤدى مساعدة للبطل** »

ويعتبر النص الشفاهى الذى أوردناه ·· والذى يقع تحت رقم ٤٠٠ فى فهرس الحكايات الشعبية الذى وضعه توميسون من أكثر القصص الشعبية شيوعا فى مختلف انحاء العالم ·· فقد جمعت نصوص له من أوربا وآسيا وافريقيا وبلاد لعالم الجديد ·· ولعدم وجود تجميعات للتراث الشفاهى العربى فلم يشر الفهرس الى أية نصوص من هذا النوع جمعت من العالم العربى ! ··

النص الشفاهى فى التراث العالمى

يورد كلبل Klipple فى دراسته « القصص الشعبى الافريقى وشبيهه الأجنبى » ص ٣٧٥ حكاية تشبه الى حد كبير النص الذى جمعته من القاهرة ·· والاختلاف قائم فقط فى المقدمة ·· وينسب كلبل النص الى الساحل الشرقى للقارة الأفريقية ·· ويزخر النص بذكر الجان ·· وبالدور الكبير الذى يقوم به فى مساعدة البطل للوصول الى زوجته المفقودة ويمكن القول – مع التحفظ – بأن شرق افريقيا ظلت عبر التاريخ معبرا ومهجرا للعرب وطريقا لتجارة الجزيرة العربية مع افريقيا ·· فاذا وضعنا فى الاعتبار أيضا التأثيرات الاسلامية العظيمة فى شرق افريقيا ·· ونشوء ممالك اسلامية فيها ربما استطعنا ترجيح أن النص الافريقى استمد أصوله من تراث الف ليلة وليلة الذى نقله



العرب المسلمون الى شرق افريقيا التى اعتنقت شعوبها الاسلام وعرفوا اللغة العربية ..

أما النص الالمانى الذى جمعه جريم Grimm ونشره عام ١٨١٢ تحت رقم ٩٢ وعنوانه « ملك الجبل الذهبى » فالموتيف الاساسى للنص رقم ٤٠٠ وهو الفتاة البجعة » يختفى منه . وبدلا من ذلك نجد أن الزوجة التى يحصل عليها البطل تبدو فى هيئة ثعبان وهى أميرة الجبل الذهبى .. ولكى يستعيد البطل زوجته مرة أخرى نجده يحصل على ثلاثة أشياء يقدمها له مارد Giant .. هذه الأشياء هى « سيف ـ عباءة ـ زوج من الاحذية ذات الرقيـة » .. ويتمكن البطل فى الحـكاية باستخدامه هذه الأدوات من الحصول على زوجته التى فقدها .

وبالرغم من وقوع هذا النص تحت طراز رقم ٤٠٠ فان الاختلاف واضح فى التفاصيل وتتابع الاحداث .. وفى النص الالمانى أيضا نجد المقدمه تحوى موتيفا متميزا .. وهو أن الاب أو غيره يعد بتقديم الطفل ـ البطل ـ فيما بعد للشيطان أو لكائن آخر خرافى .. وهذا الموتيف بذاته قد ورد فى النص الايرلندى المنشور فى مجلة Beal العدد السابع ص ٥٣ ـ ٥٩ .. تحت عنوان « البطل والأسد والصقر والعنكبوت» وهنـاك اختلافات واضحه بين النص الايرلندى والنص الشفاهى المصرى ..

ويورد بارسون E.C. Parson فى دراسته عن القصص الشـعبى عند سكان جزر الكاب فى البحر الكاريبى نصا تحت عنوان : « الولد الذى لا يكنه البقاء مستيقظا » وفى هذه الحكاية نجد أن البطل يخوض سلسلة من المغامرات السحرية لكى يحصل على زوجة .. ولـكن الحكاية تفتقر الى موتيف الفتاة البجعة الذى يشـكل عنصرا أساسيا للطراز رقم ٤٠٠ موضع الدراسة وتتشابه القصة الشعبية اليونانية « جبـال الجوهرات والفتاة الحمامة » كما جاءت فى مجموعة الحكايات اليونانيـة ونشرها Dawkins (١) . داوكنز .. والتشابه واضح فى المقدمة حيث يعمل يهودى سـاحر على أخذ البطل الى جبال المجوهرات .. وبعد أن يحصل على الكنز يترك البطل وحيدا تائها على قمة الجبل ونجد أيضـا أن البطل يقدم جزءا من لحمه ليطعم مساعده كما فى النص المصرى ..

من هذا كله نرى أن النص المصرى موضوع الدراسة يمكن أن يكون مصدره مدونا .. ولكن أصالته كنص فولكلورى تنبع أساسا من درجة شيوعه وشفهيته .. دون الارتباط بالنص المدون .. كما نجـد أن الطراز Type رقم ٤٠٠ موضوع هذه الدراسة القصيرة موجود بأشكال متعدده فى بلاد أخرى وبالرغم من التشابه فى المضمون العام ـ العثور على الزوجة المفقوده ـ فان هناك ـ بالضرورة .. اختلافات فى التفاصيل وفى تتابع الاحداث ..

ولعلنا بهذا العرض السريع نستحث الدارسين على الاسراع فى نشر الحكايات الشعبية المصريـة الشفاهية ، أسوة باقطار العالم التى سبقتنا فى هذا المضـمار ، وذلك حتى نستطيع أن نوضح التأثيرات المصرية فى تراث العالم الشفاهى الى جانب الأهداف العلمية الأخرى .

« عدلى محمد ابراهيم »

(1) M. Dawkins, Modern Greek Folktales, London, 1953, pp. 104-107.



حصة الرفاعي

تشكل الأزياء مبحثا من أصعب مباحث الفنون الشعبية وأكثرها تعقدا لتشابكها وتأثرها بنماذج من البيئات المجاورة في المادة التى تصنع منها وفى ألوانها ، وبعض الأشكال والمسميات .

ولقد حملت الأزياء الشعبية فى الكويت ملامح الزى الشعبى السائد فى منطقة الخليج ، وبعض الأقاليم العربية . يضاف الى ذلك أنها اقتبست من البيئات الشرقية كالهند وبلاد فارس .

ولابد للدارسة قبل أن تطرق موضوع الأزياء الشعبية من عرض سريع للظروف التاريخية والبيئية التى أثرت فيها ، وطبعتها بميزاتها الخاصة .

ولا ينس المتذوق دور التقاليد والعادات السائدة فى صياغة أشكال الزى الشعبى .

كانت منطقة الخليج ، ولا تزال ، **ممرا دوليا للتجارة بين الشرق والغرب** ، منه خرجت سفن النقل البحرى متجهة الى أقاصى القارة الآسيوية شرقا والى سواحل أفريقيا والقارة الأوروبية غربا ، حاملة البضائع للمتاجرة فى الموانى المختلفة .

وشهدت المنطقة قيام حضارات موغلة فى القدم دللت على وجودها بحوث علماء الآثار وكشفت عنها الحفريات التى أجريت فيها ابان القرن الثامن عشر .

يقول الكاتب جان جاك بيربييه فى كتابه (الخليج العربى) : كان الخليج فى العصور الغابرة مهد الفينيقيين والسومريين والبابليين والفرس وغيرهم .

وشهدت شواطئه ظهور كثير من الحضارات والامبراطوريات والمذاهب والأديان وانقراضها فى التاريخ القديم بما لم يتيسر لغيرها فى العالم أجمع » .

وقد ساعد التكوين الطبيعى لمنطقة الخليج على أن يمارس سكانها الملاحة ، وصيد الأسماك والغوص بحثا عن اللؤلؤ .

ومن ثم حملوه للاتجار فى الأسواق القريبة فى البحرين والعراق والبعيدة كالهند وأوروبا .

والكويت دولة صغيرة واقعة فى شمال شرق الجزيرة العربية ، أنشأها أحد أمراء بنى خالد المهاجرين من نجد وذلك فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى ، واتخذها مقرا لحكمه .

ولظروفها الطبيعية القاسية فقد لجأ أبناؤها الى البحر متخذين منه وسيلة للارتزاق والكسب .



ولا يغفل أثر المناخ فى تشكيل طرز وأنواع الزى الشعبى بالصورة التى تتلاءم وظروفها الجغرافية فالكويت منطقة انتقال بين مناخ الاقليم الصحراوى ومناخ البحر المتوسط لاتصالها بالنطاق الصحراوى الكبير الممتد من المحيط الأطلسى الى الخليج العربى ، من جهة ؛ ووقوعها على ساحل البحر من جهة ثانية .

وقد كان لذلك أكبر الأثر فى تفضيل الازياء المتسعة الفضفاضة ، البعيدة عن الالتصاق .
مستخدمين لصناعتها أرق أنواع النسيج .

وكان المجتمع العربى فى الكويت ــ قبل اكتشاف البترول مجتمعا بدويا تسوده عادات القبيلة العربية وتقاليدها .

وقد تمسك ابناؤها قبل النهضة الاقتصادية والاجتماعية بتلك التقاليد وحرصوا على انتهاجها رغم تطور البيئات العربية المجاورة .

ومن تلك العادات حرمان المرأة من حقها فى التعليم والخروج الى ميدان العلم والعمل .

فنشأت فتاة الجيل الماضى جاهلة حبيسة أربعة جدران .

والتى سمحت لها الظروف بالذهاب الى (المطوع)(١) لتحفظ القرآن وتستطيع أداء



---

(١) الكتاب : وسمى بالمطوع لان الطالب أو الطالبة يتعلمان فيه قراءة القرآن وتعاليم الدين .

فرائضـــها على الوجه الأكمل ، كانت تحرم من التعليم حال وصولها سن البلوغ .

اما القراءة والكتابة فلم يحرص المجتمع على تلقين المرأة شيئا منهما لعدم انتفاعها بذلك فى تلك الظروف القاسية حيث كانت تقبع فى المنزل قانعة بممارسة الاعمال التى تهيؤها لدور الزوجة فى مستقبل أيامها .

ولم تكن الفتاة فى الماضى تفكر في شريك الحياة وفارس الأحلام لأنها لا تملك حق اختيـــــاره ولا تستطيع أن تراه قبل أن تزف اليه .

ولهذا فقد اتجهت بأفكارها لتتخيل صورتها هى يوم فرحتها . صورة العروس المتزينـــة بأبهى الحلل والحلى .

وانعكست اهتمامات الفتاة الصـغيرة فى شكل ألعابها فكانت تصنع عروســا من القطن وتقيم لها **(فرحا)** . وتلبســها الأثواب الملونة الزاهيـــة .

وأسلوب الألعاب هو تعبير تلقائى عن حنين المرأة للحياة الأسرية ، ومظهر فطـــرى لغريزة الأمومة لديها .

وتوجب الاشـارة الى ظاهرة اجتماعية تميز بها الجميع الكويتى الصغير ، ظاهرة التعـــاون والترابط فى السراء والضراء .

وقد برزت ملامح تلك الظاهرة فى صـــورة التعـاطف الأسرى ، والمشـاركة الوجدانية بين العائلات مهما اختلفت فى المكانة الاجتماعية .

فعندما تخطب احدى فتيات الأسر الفقيرة يهب الجيران والأصحاب لمساعدتها ماديا ومعنويا وتقوم النساء بتزيينها بأحلى الأثواب وأجمـل الحلى .

ولا ضير فى أن تستعير الفقيرة من جارتهــا الثرية بعض المجوهرات (والأثواب) تزين بهــا (فتاتها) فى ليلة العمر .

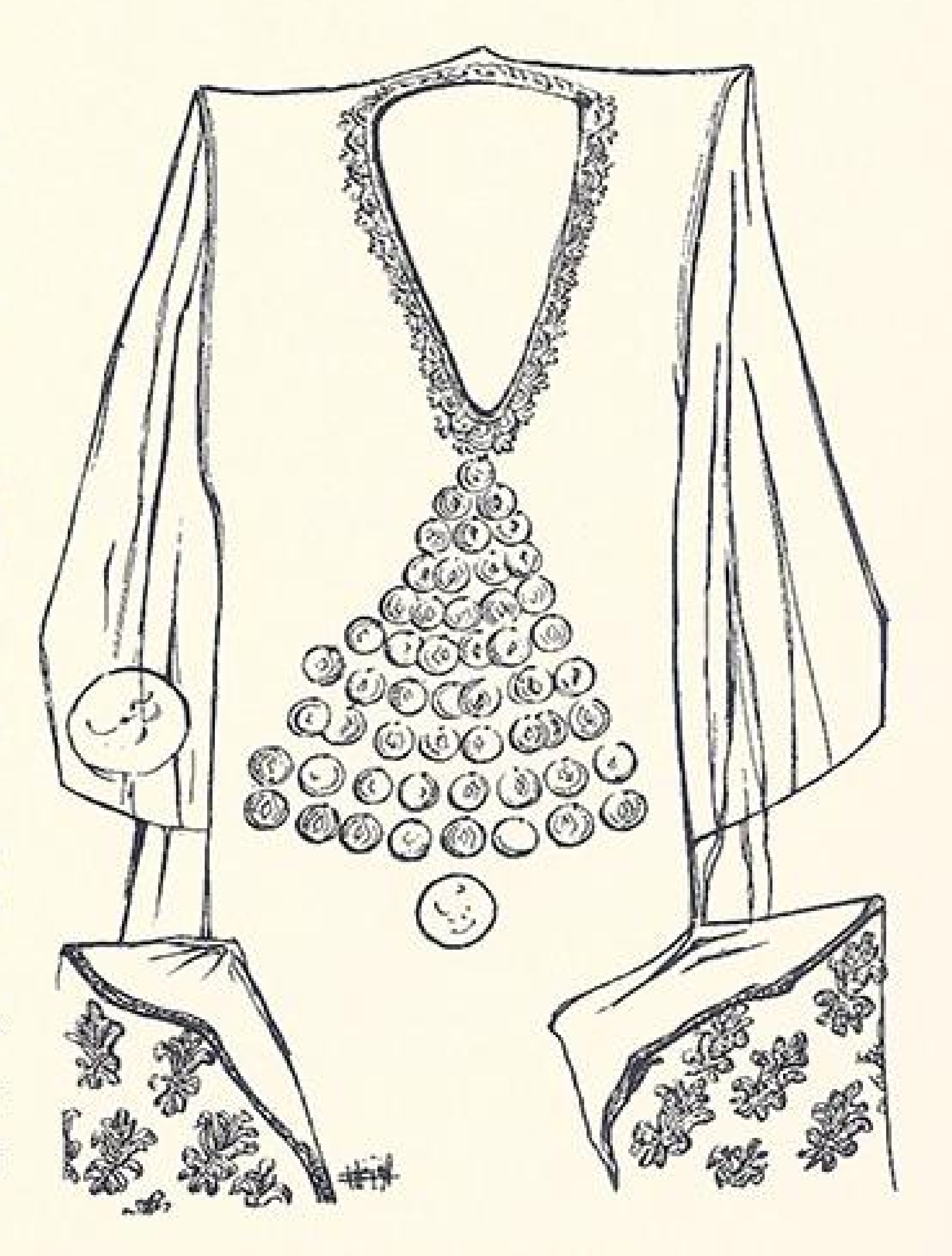
بعد هذه اللمحة السريعة للظروف البيئيـة التى اثرت فى أشـكال الزى الشعبى الكويتى وطبعته بصورته المميزة .

تود الدراسة أن تعرض لأنماطه المتشـعبة مفضلة تقسيمه الى نوعين :

نوع خاص بالنساء وآخر خاص بالرجال .

أزياء النساء :

حرصت المرأة الكويتية على تصميم أزيائهـا



بالشكل الذى ينسجم وظروف البيئــــة . واخضعتها بمهارتها الخاصة لطبيعة الحيـاة فى الكويت .

وكانت المرأة فيما مضى تحيك أثوابها بنفسها وتقوم بتلوين أنواع من الأقمشة المستوردة من الهند وأفريقيا بأساليب بدائيــة ، دلت على كفايات وذوق فطرى رفيع .

ويمكن تقسيم أزياء المرأة الى أشكال عديدة أهمها :

١ ـ (**الثوب**) : هو عبارة عن رداء فضفاض كبير الاتساع ، ذى فتحة مستديرة عند العنــق تسمى (جيب) ، وله أكمام واسعة تمتد من أعلى الكتف حتى أسفل الركبة ، تثبت فى طرفهـا رقعة من نفس القماش تسمى (**الأباط**) .

ويطرز الثوب بخيوط ذهبية مستوردة من الهند يسمونها (زرى) ويجلب الزرى على هيئة أطوال (**طوايق**) . لتستغله النســاء فى أنواع التطريز . وتحلى فتحة (**الجيب**) والأباط بادوار من الزرى ، كذلك يشغل الصدر بخطين يمتدان من أعلى الكتف الى أسفل الثوب يســميان (خوصة) .

وتصنع (**الثياب**) من القماش المستورد من الهند وهو أنواع .

(أ) الجز : صنف من النسيج الخشن لونه ابيض تنقعه النساء فى مزيج من الماء والشب لمدة ثلاثة أيام ثم يستخرج ليوضع فى صــبغة من (**الفوا**)(١) و (الكركم) . عندما ترغب المرأة فى اللون البرتقالى ، وان أرادت تلوينه باللون الأحمر فهى تقوم بمزج (القرمز) (٢) مع (الديرم) (٣) .

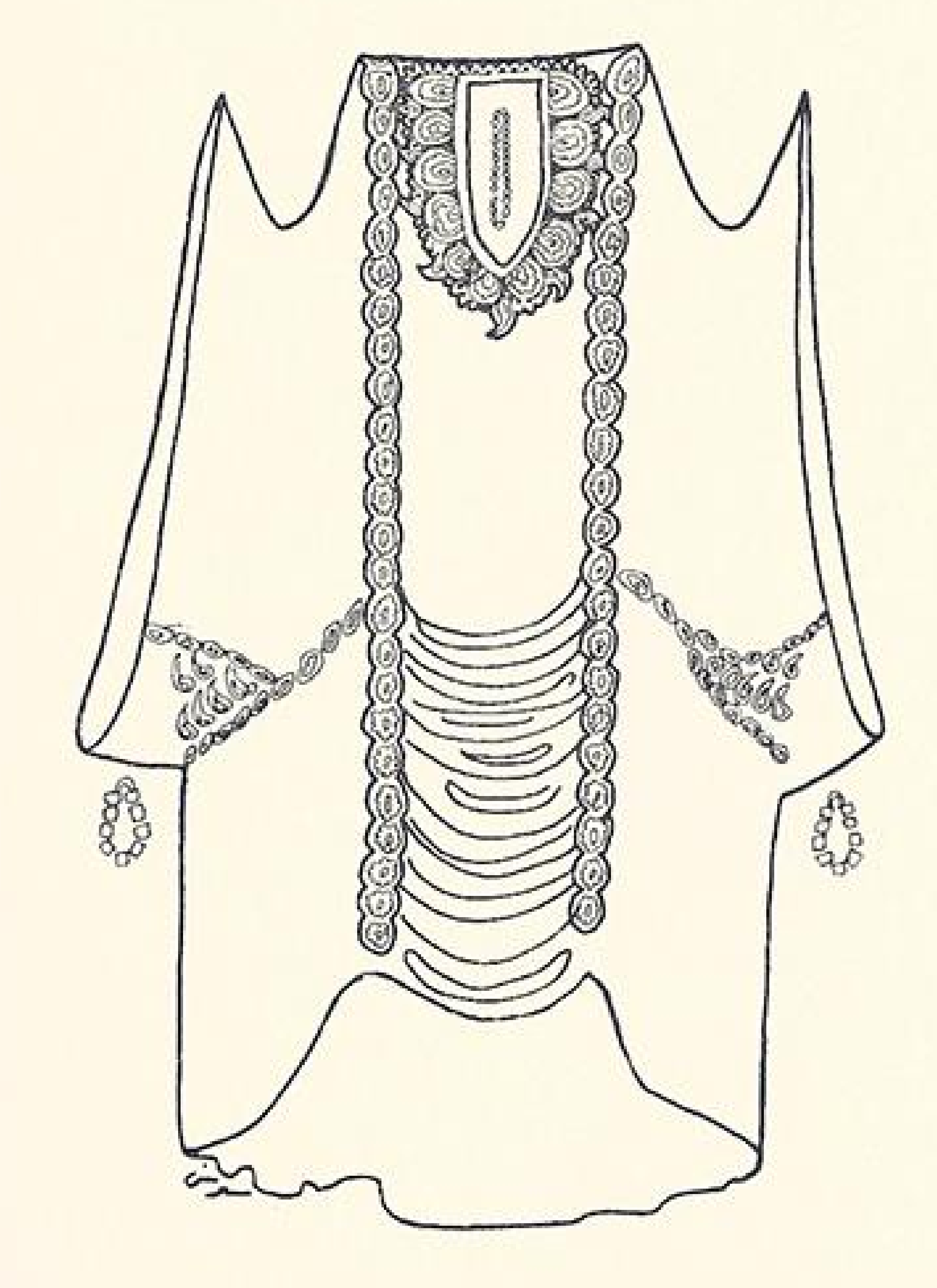
وحين يجف القماش يغسل بماء البحر ليثبت اللون فيغدو صالحا للخياطة .

(ب) الجيسن (٤) : وهــو نوع من القمـاش السميك الملون يستعمل فى حياكة ثياب(الجيتارى)

(ج) اللاسى : نسيج ناعم الملمس يشبــه (الترجال) وهو يستخدم لصنع ملابس النساء والرجال .

(د) المشخل : نوع من القمــاش الخفيف المخلخل ذو الوان متعددة .

وتستخدم الأنواع السابقة لحياكة (ثياب)



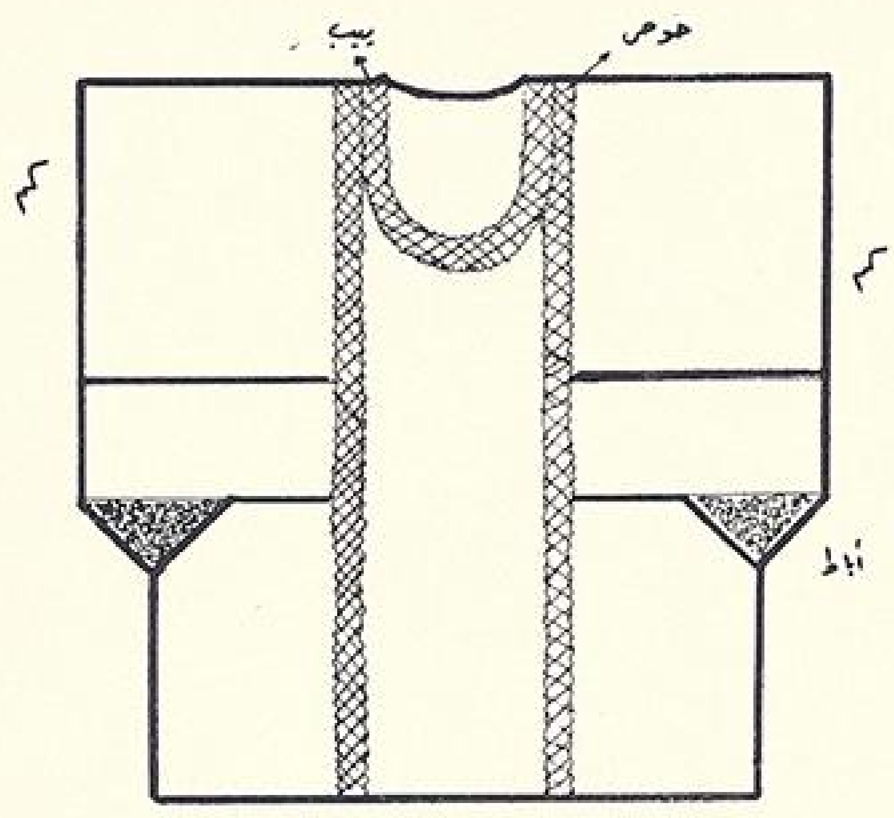
---

(١) نوع من النباتات ذو لون أصفر .

(٢) القرمز : صبغة حمراء تستخدم كعلاج لالتهاب العين .

(٣) الديرم : لحاء بعض الاشجار تستخدمه النساء فى الكويت لتلوين الشفاه باللون البرتقالى

(٤) بالجيم الفارسية



الشتاء أما فى فصل الصيف فتصنع من قماش رقيق يشبه (اللينو) يسمونه (شماش) .

وتتفنن النساء فى تطريز (الثياب) بالزرى والتلى والترتر ، وتتنوع أشكالها بتنوع النقوش منها :

(أ) المتسرح : ويسمى أيضا (طير الزين) وهو ثوب موشى بزخارف فنية جميلة من خيوط الزرى والترتر الملون . وتلبسه العروس فى حفل زفافها . كما يرتدى فى المناسبات والأعياد .

(ب) بلامة : ثوب مبطن بقماش سـميك منقوش بدوائر ذهبية جميلة ويشبه البلامة نوع غير مبطن يسمى (بودمه) .

(ج) عاكورة ، ثوب تحليه خطـوط متعرجة ويوجد نوع آخر أقل تعرجا يسمى (عويكيرة) .

(د) بخية : طريقة لتطريز الثوب كيفمـا اتفق .

وفى السابق تعددت الوان الثيـاب ، أما فى بداية القرن الحالى فقد غلب اللون الأسـود المنسوج بالزرى .

ولا تزال المرأة الكويتية ترتدى (الثـوب المطرز) فى المناسبات الوطنية ، والاحتفـالات الخاصة تعبيرا عن اعتزازها بالتراث الشعبى .

٢ ـ **الدراعة** : رداء طويل واسع يشـبه (الجلباب) البلدى له أكمام طويلة أيضا تتسع فتحتها عند الرسغ .

وكانت المرأة تصنع (الدراريع) من أنواع خاصة من الأقمشة أهمها :

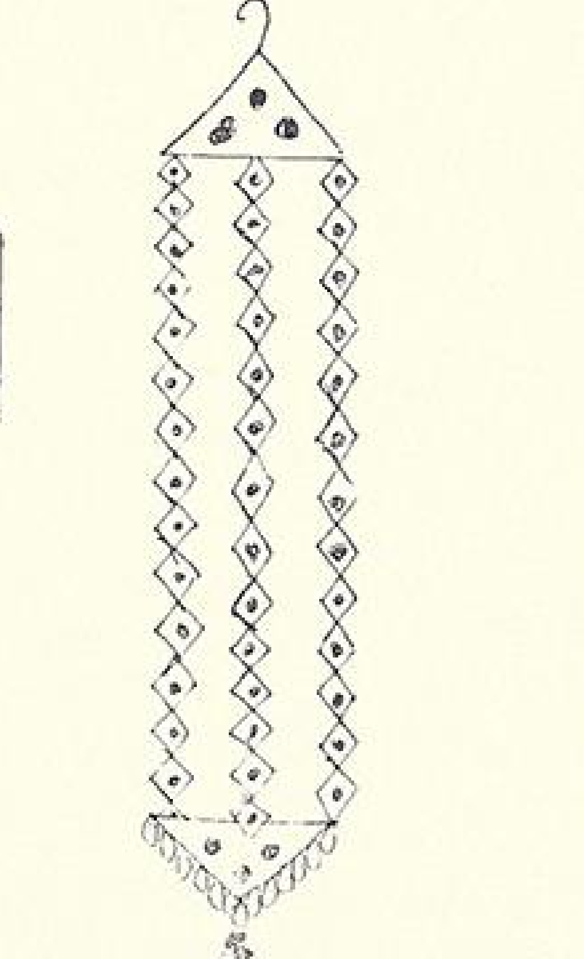
(أ) النيسو : قماش خفيف يشبه (اللينو) مطبوع برسومات فنية جميلة .

(ب) الدورية : نسيج ناعم يشبه الابريسم يستعمل لعمل (الدراريع والثياب) .

وقد عنيت المرأة الكويتية بحياكة (دراريعها) ولا سيما الأنواع الخاصة بالمناسبات الاجتماعية القليلة ، (كالأعياد وليلة زفافها) .

ونسجتها بالوان من (**الزرى**) والتـلى والترتر .

أما اللباس اليومى فقد كان بسيطا يعتمـد



(١) التلى : شريطا منسـوج بخيـوط ذهبيـة ، يستورد جاهزا .

على حسن الذوق في اختيار اللون وأسلوب الخياطة الملائم .

٣ ـ **الزبون** : فستان طويل ضيق مفتوح من الأمام متسع فيه فتحة (**الجيب**) فتسمح بظهور (الشلحة) وهي قميص داخلي قصير ، يحاك من قماش (الستان) • وتقوم المرأة بتطريز الزبون والشلحة بالزرى والتلي •

٤ ـ **السروال** : ويلبس تحت (الدراعة) ويوشى طرفه بخيوط ملونة وأصناف من الترتر .

٥ ـ **البخنق** : لباس للرأس ترتديه المرأة ، فلا يبرز سوى وجهها ، ويتصل طرفا البخنق في أسفل ذقنها ، ويحلى طرفه بخيوط الزرى .

وأحيانا يثبت في أعلاه مشبك من الذهب .

٦ ـ **الملفع** : وهو أيضا لباس للرأس تتلفع به المرأة وينسج الملفع من قماش (الكريب) و (الشاش) ويعلق في طرفه (كلاب) من الذهب او الفضة ليثبت على الرأس .

٧ ـ **البرقع** : حجاب للوجه منسوج من (الشاش) الأسود يشق في أعلاه فتحتان تسمحان بظهور عيني المرأة ولا يزال البرقع منتشرا بين نساء البادية في الكويت . كذلك البخنق والسروال .

وتغنى (الأم) في رحلة البحر (بلابسات البراقع بموال :

يا ليتني عبدكم دوم
يا لابسات البراقع

ومن الغوى كل شي زين
صف الختم بالأصابع

صف الختم في كفوفه
أزرق وعيني نشوفه

ليمن قبل حي شوفه
يقول يا حي لقبالي

ليمن كبع لي بكمه
يجلى عن القلب همه

يا سعد من به يلمه
في مهمه يا رفاقه

٨ ـ **العباءة** : قطعة من القماش الأسود كبيرة الاتساع تلف بها المرأة جسمها فلا يظهر منها سوى الوجه . وتصنع العباءة من (الكريب) او (الشال)(١) .

وأحيانا يوشى طرفاها من الأمام بالزرى ويسمونها (دربوية) كما تثبت في مقدمتها كرات مصنوعة من خيوط الزرى أيضا تسمى (بلابل) أو (عمايل) .

٩ ـ **البوشية** : غطاء للوجه يخاط من قماش الكريب الخفيف أو (الشيفون) .

وقد تغزل الشاعر الشعبي بصاحبة (البوشيه) قائلا :

قلت أوقفي لي وارفعي البوشيه
خليني أروى ضامرى العطشان
قلت العبي قالت أنا رياضية
ويتعلم لعبة الشبان

وتتجمل المرأة الكويتية في المناسبات والأعياد بأنواع من الحلى التي يصاغ بعضها محليا ويجلب البعض من أسواق الهند .

زينة الرأس :

تعطر المرأة شعرها بنوع من الطيب يسمى (رشوش) هو خليطا من العنبر والمسك والزعفران ودهن العود والورد .

وتلك المواد يقوم التجار باستيرادها من الأسواق الخارجية من الهند وأفريقيا وسواحل البحر الأحمر •

ثم (تعكفه) أو تسرحه جدائل (عجفات) (٢) كثيرة العدد في الخلف وعلى الجانبين ، وتزين مفرقها بأصناف من الحلى والمجوهرات أهمها :

١ ـ الهامة : هي عبارة عن مربعات ذهبية متصلة بسلاسل رفيعة . تحل بها (هامة الرأس) وتزخرف (الهامة) بنقوش فنية جميلة .

وتتصل بطرفها الخلفي حلقات تركب فيها (السروح) وهي قطعة من قماش الجوخ (الماهود) . تثبت فيها نجوم ذهبية محلاة بفصوص لامعة .

وتشبك كل خمسة (سروح) ببعضها وتعلق في حلقات الهامة .

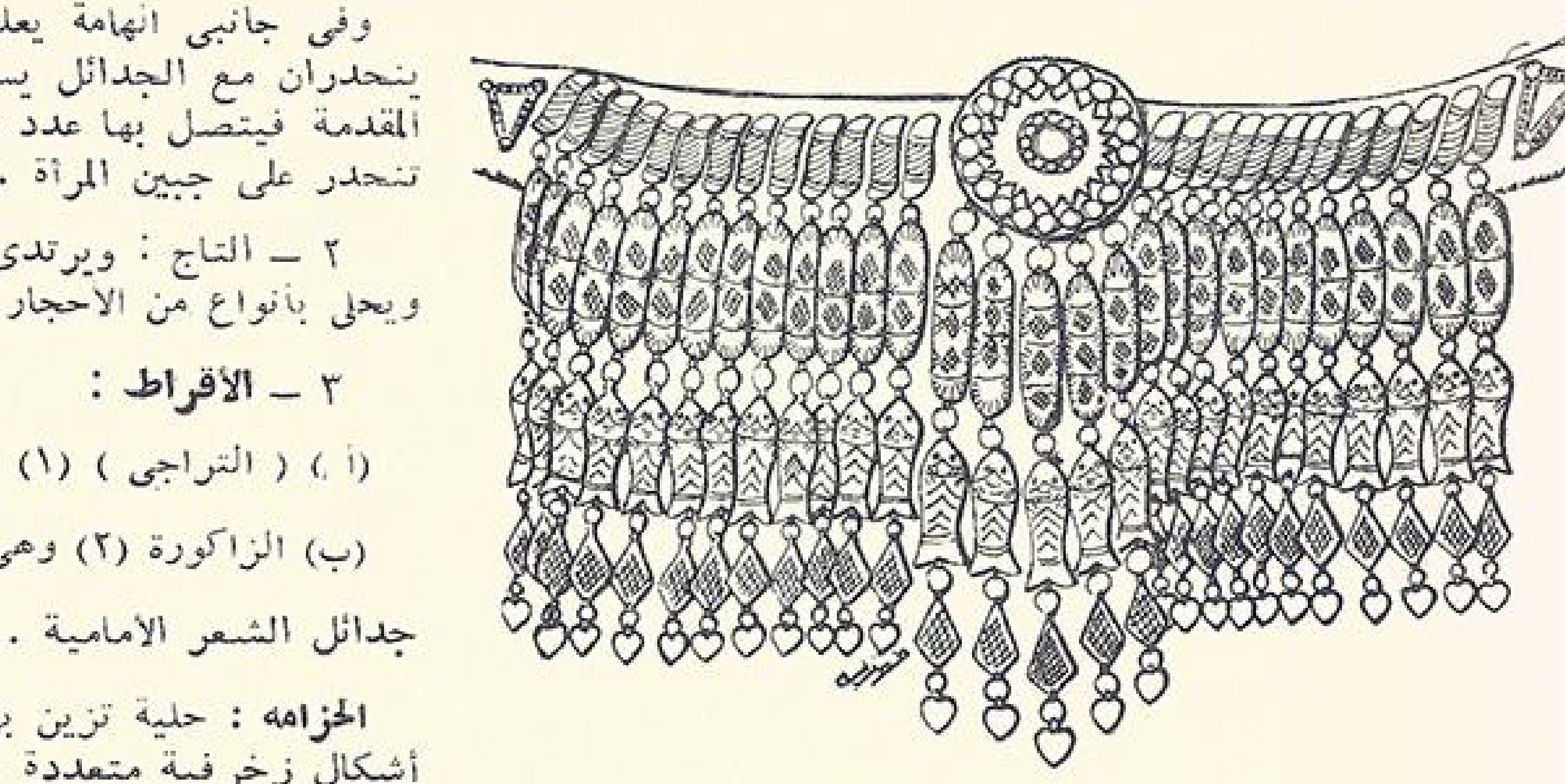
وتسرح المرأة شعرها (عجفات) توضع في طرفها (محابس) ذهبية تسمى (ضفائر) تتدلى منها سلاسل صغيرة تعرف باسم (جتبات) (٣) .

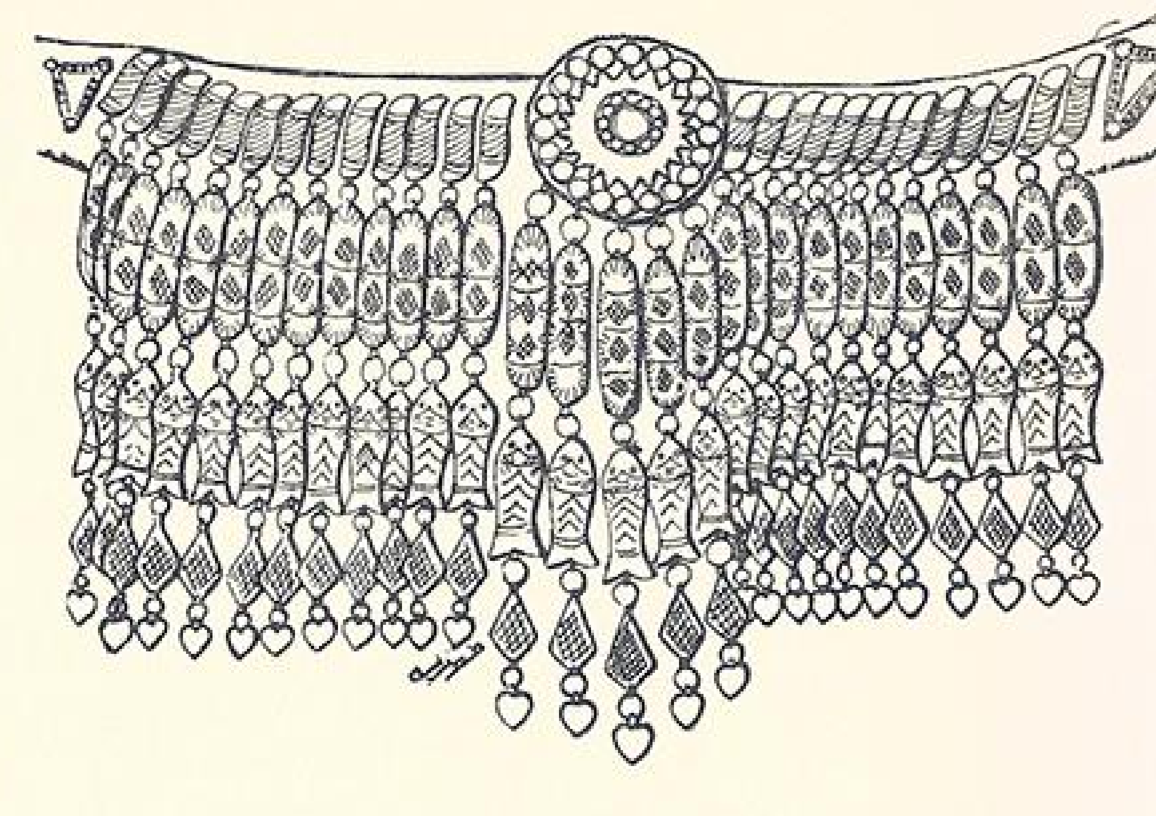
---

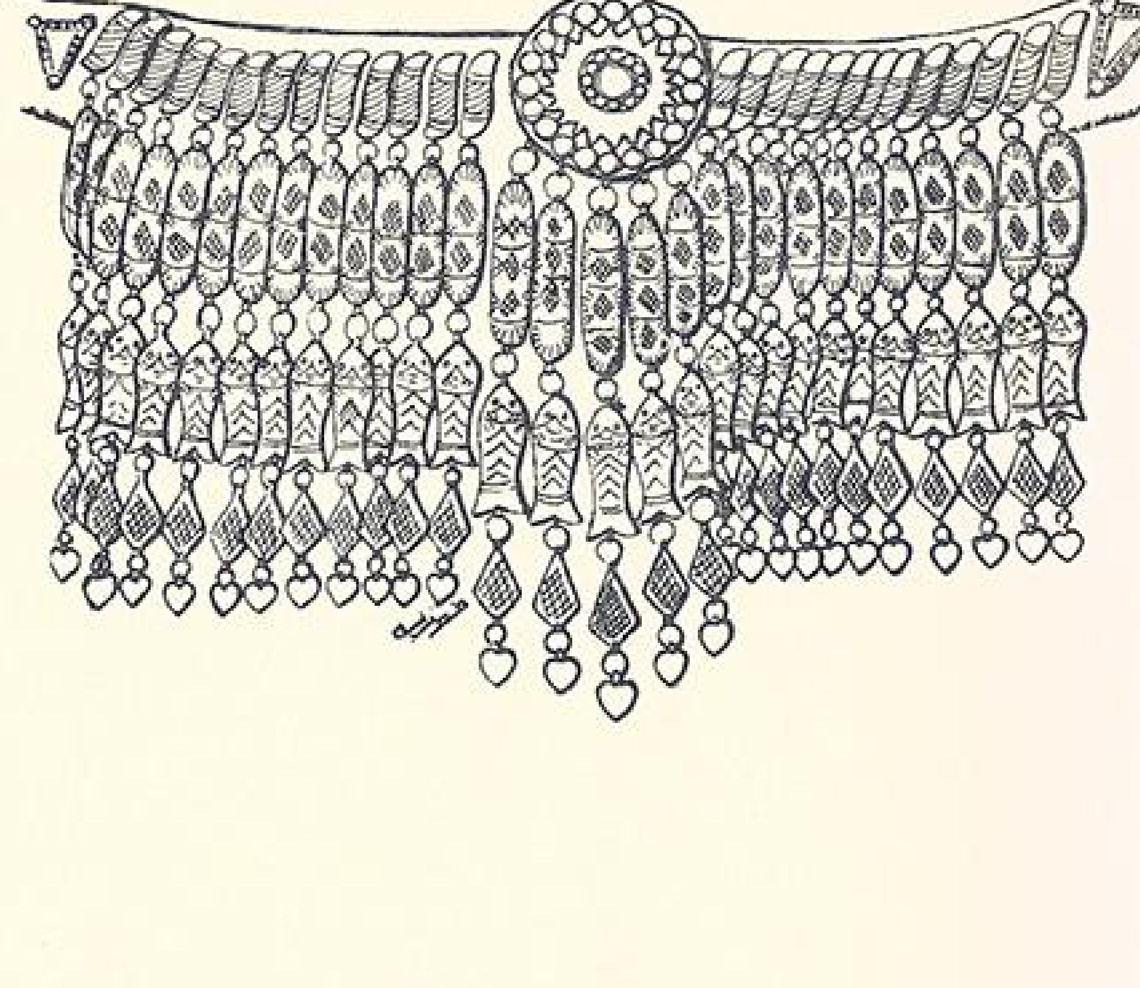
(١) الشال : قماش سميك اسود تصنع منه العباءة للشتاء .

(٢) بالجيم الفارسية .

(٣) بالجيم الفارسية .







وفى جانبى الهامة يعلق قضيبان من الذهب ينحدران مع الجدائل يسميان (تلول) أما المقدمة فيتصل بها عدد من الليرات الذهبية تنحدر على جبين المرأة .

٢ ـ التاج : ويرتدى فى مقدمة الرأس ويحلى بأنواع من الاحجار الكريمة .

٣ ـ الأقراط :

(أ) (التراجى) (١) وهى حلقات ذهبية

(ب) الزاكورة (٢) وهى أقراط طويلة تربطها جدائل الشعر الأمامية .

الخزامه : حلية تزين بها الأنف وهى ذات أشكال زخرفية متعددة .

زينة الصدر :

تملأ المرأة صدرها بأنواع من الحلى والمجوهرات الثمينة المعقدة الصنع أهمها :

(أ) المعاينة : طوق من الذهب يلتصق بالعنق وتتصل به سلاسل تحلى بفصوص حمراء براقة .

وتصنع بعض انواعها من على شكل هلال . وهذا النوع موجود ايضا فى مصر .

(ب) الجهادية : قلاده من الليرات الذهبية .

(جـ) القردالة (٣) : أيضا قلادة مزخرفة بعناقيد ذهبية صغيرة تسمى (أوراق) .

(د) المعرى : ويلبس فوق (القردالة) وهو عبارة عن سلسلة تتدلى منها خرزات مرجانية .

المرتهش : ادوار من السلاسل ذات حلقات متداخلة ، تعلقه المرأة بكتفى الثوب بواسطة (كلاليب) مثبتة فى طرفيه .

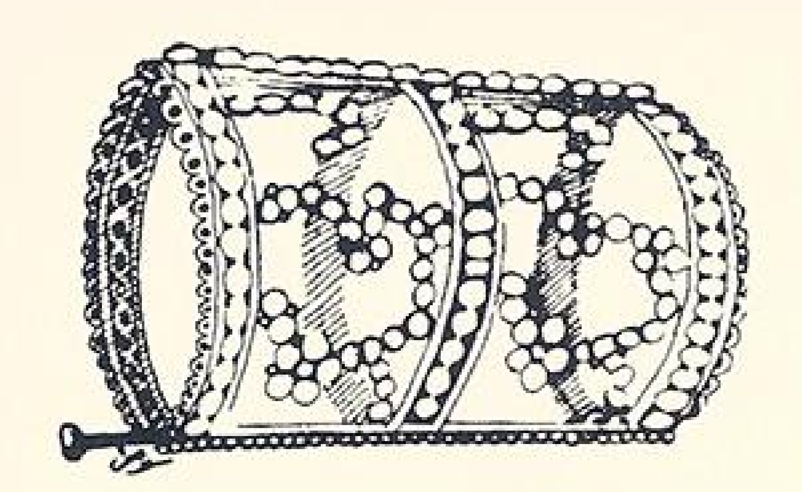
البنزيل : ويتكون من قطع ذهبية مستديرة تشبه أوراق الأشجار .

المشبك : يصاغ على هيئة مثلث مقلوب تتكون أضلاعه من الليرات الذهبية الصغيرة



---

(١) بالجيم الفارسية
(٢) بالكاف الفارسية
(٣) القاف الفارسية



وتقوم المرأة بتثبيته فى (صدر) الدراعه بخيوط ذهبية .

الثريا : وهى أيضا عبارة عن ليرات ذهبية متنـــاثره تمتد تحت (جيب الثوب) على شكل مثلث وتثبت أيضا بنسيج الثوب .

القايش : وهو حزام ذهبىمرصع بالأحجار الكريمة .

الأساور :

الزنادى : ســوار تحيط به المرأة زندها . ويزدان بأنواع من الأحجار الملونة .

التك : سوار يحلى به المعصم ويصنع من الذهب الخالص .

المقمش : ويصــاغ من الذهب واللؤلؤ . (القماش)(١) .

شميلات : أساور ذهبية صغيرة دقيقـــة الصنع .

خويصات : وترتديها المرأة فوق الشميلات وتضع بينهما أساور رفيعة تســمى (مضاعد) أو (تفاريد) . فتضفى على معصـمها رونقا وبهاءا .

البناجر : نوع من الأساور المجوفة .

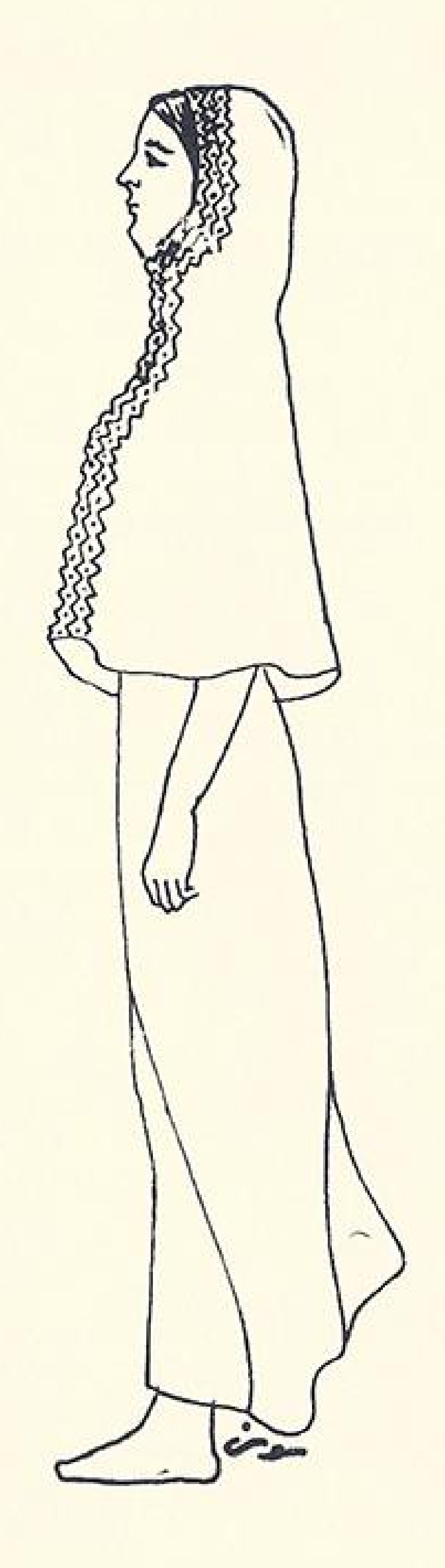
الخشاخيش : وترصع (بالشــذر)(٢)، والمرجان ويســميها البعض (ملوى) لالتــواء هيئتها .

حصور دلق : وهى أيضـا محلاة بفصــوص (الشذر) .

الخواتم : وتلبس المرأة فى الاصــبع الأوسط نــوع من الخواتم يسمى (مرامى) كما ترتدى البنصر والخنصر .

وتضع فى أصبع (الشاهد) خاتم تتوسطه فيروزه كبيرة محاطة بصف من اللآلىء الصغيرة يسمى (شاهود) .

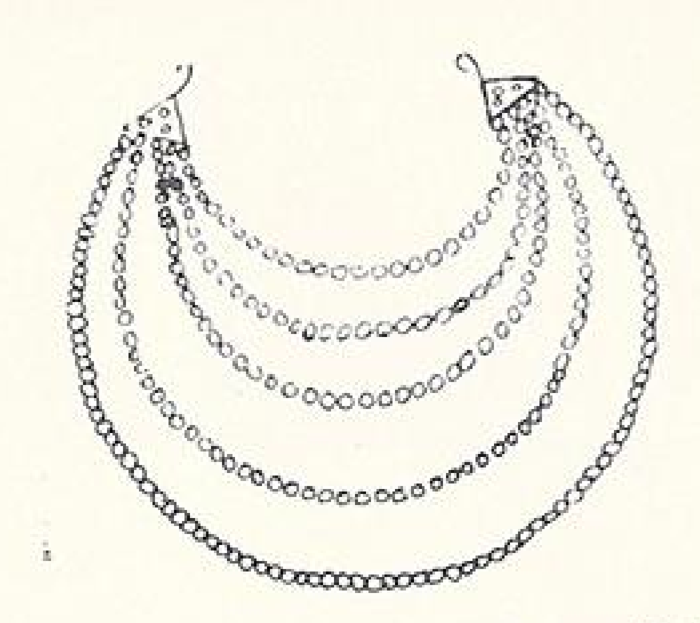
وتتزين المرأة أيضــا بنــوع من الخواتم المرصعة (بالشذر والياقوت) تسمى (افتاخ) (جمع فتخة) .



---

(١) يطلق الكويتيــون واهالى الخليج على اللؤلؤ اسم القماش .

(٢) فصوص زرقاء غير شفافة .





زينة القدمين :

الافتاح : ويصنع جزؤها الأسفل من الفضة لاعتقاد شعبى سائد بتحريم ملامسة الأرض للذهب .

الحجول (جمع حجل) وهو طوق ذهبى يشبه الخلخال تتدلى منه كرات تصطدم ببعضها عند المشى فتحدث صوتا يشبه رنين الأجراس.

وتخلو بعض أنواع (الحجول) من الكرات الرنانة وتسمى (حجول سمط) .

الخلخال : وهو النوع المعروف فى كافة البيئات العربية ، ويحلى الخلخال بأحجار كريمة ملونة .

وكانت المرأة ولا تزال تتعطر بأنواع من الروائح المستوردة من الهند وبعض البلدان فى الجزيرة العربية .

ومن أصناف العطور دهن العود والورد والمسك والزعفران والعنبر .

وتفضل المرأة الكويتية الحديثة استعمال تلك الأنواع رغم تطور وسائل الزينة وتأثرها بأسباب المدنية والحضارة .

وتقوم المرأة بزخرفة كفيها وقدميها بنقوش بديعة من (الحناء) و (السومار)(1) .

وتتطيب ايضا بأنواع من البخور الجيد المستحضر من الحجاز والهند (كالجاوى ، و (المعمول) .

ملابس الرجال :

حافظ الرجل الكويتى على تقاليد بيئته وعادات مجتمعه فحرص على ارتداء الزى العربى القديم لبساطته وخلوه من التعقيد والتكلف ولأنه يتلائم وظروف البيئة المناخية .

ففضل ارتداء الملابس الواسعة الفضفاضة وابتعد عن لبس الزى الأوروبى المعقد . ولا يزال الرجل فى الكويت (على عكس المرأة) محافظا على زيه الشعبى مع تطوير بسيط فى الأشكال وجنوح الى البساطة . رغم أنه يرتدى الزى الأوربى عندما يسافر خارج الكويت .

وتتكون ملابس الرجال فى الجيل الماضى من

الدشداشة : رداء واسع يشبه (الجلابية) ولا يزال الرجال يلبسونها .

قميص داخلى :

شلحات : ثوب من القماش الأبيض ذو أكمام متسعة .

دقلة : وتصنع من قماش (الماهود) السميك وتستعمل فى فصل الشتاء . وهى مفتوحة الصدر تثبت فى طرفيها ازرار وخيوط داخلية .

زبون : ويخاط من نسيج البريسم المخطط وتقوم النساء بتحلية طرف الزبون بخيوط داخلية ملونة تسمى (تناووس) .

درقال : وهى دشداشة منقوشة برسوم جميلة يرتديها الغواصون فى بداية رحلة الغوص قبل الشروع فى العمل .

ويعتمر الرجل بكوفية للرأس تسمى (غترة) . وتصنع من القماش الأبيض أو الأبيض المخطط بالأحمر .

ويضع فوق (الغترة) حزام أسود رفيع يسمى (عقال) (اقحطانى) .

ويلبس بعض الرجال نوعا آخر من (العقال) غليظ الشكل موشى بخيوط الزرى يسمى (شطفة) .

ولا تزال الدشداشة والغترة والعقال هى الزى المفضل لدى الرجل الكويتى.. بل انه الزى الرسمى الذى يرتديه الرجال فى كافة المجالات والمناسبات .

((حصه الرفاعى))

(1) حنة سوداء .

الخيال البدائى

نص

ترجمة : جابر أحمد عصفور

سير موريس بورا (*Sir Mourice* Bowra) واحد من أهم دارسى الأدب ومؤرخيه فى عالمنا المعاصر ، تشماء بذلك كتبه القيمة أمثال (الشعر البطولى) و (التجربة الاغريقية) و (الخيال الرومانسى) و (ميراث الرمزية) و (التجربة الخلاقة) • ولقد أصدر أخيرا كتابه (الاغنية البدائية) عام ١٩٦٢ • ويحاول بورا فى هذا الكتاب الأخير أن يتتبع الجذور البعيدة لفن الادب من خلال دراسته لأغنيات الجماعات البدائية المعاصرة ؛ على أساس أن هذه الجماعات المغفلة ـ التى لم تتأثر كثيرا أو قليلا بتطور الحضارة الانسانية ـ مازالت تحتفظ بالخصائص النقية والاصيلة للانسان البدائى القديم ، ومن ثم فان دراسة ما تبدعه أو ما يشيع على ألسنتها من أغنيات تجعلنا نقترب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الأدب • ويوضح بورا مقصده هذا بقوله فى مقدمة الكتاب (تحاول هذه الدراسة أن تقتحم مجالا جديدا لم تلجه دراسات تاريخ الأدب حتى الآن ـ فيما أعلم ـ ، هذا على الرغم من أنه يشكل ـ بالتأكيد ـ قسما كاملا من هذه الدراسات • ان بدايات فن الأدب تختفى وراء عصور ما قبل التاريخ ، ولكننا نستطيع أن نجلو شيئا منها ونكشف عن تشكلها وتطورها بواسطة الدراسة المقارنة لما نعرفه من شعر البدائيين الذين مازالو يحيون فى عالمنا • اننا نستطيع أن نخرج ببعض النتائج التى تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الأدب من خلال دراستنا لما نعرف من أغانى هؤلاء البدائيين) •

هذا ، ويستعين بورا ـ لتحقيق غايته تلك ـ بنتائج الدراسات الانثروبولوجية المعاصرة وبالنصوص التى سجلها دارسوا الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض الجماعات البدائية المعاصرة أمثال الأقزام والبوشمن والاسكيمو والأندامانيز والآراندا وغيرهم •

وعلى الرغم من أن كتاب (الأغنية البدائية) يقدم كثيرا من النتائج الخصبة لدارسى الأدب الا أنه يفيد أيضا دارسى المأثورات الشعبية • فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنية البدائية فضلا عن الدور الذى تلعبه فى الحياة الاجتماعية لدى البدائيين القدامى والمعاصرين • ويتتبع فى نفس الوقت التطور الفنى لهذه الأغنية ابتداء من الأصوات المنغمة التى لا تحمل معنى حتى القوالب والأشكال المتقنة • موضحا فى ثنايا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائى ازاء الحياة والموت والحب والآلهة وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء فى أغنيات ترجع جذورها الى عصور أبعد بكثير من عصور التدوين • وتتضح أغلب هذه الأشياء فى هذا الفصل من الكتاب الذى ترجمناه بعنوان (الخيال البدائى) •



يشير استخدامنا اللغوى المعاصر لكلمة الخيال عادة، الى القدرة على تكوين صور ذهنية لاشياء غابت عن متناول الحواس . وقد يوجد ماتكونه هذه القدرة من صــور فى مكان ما من عالم الواقع .. أو قد ينتمى الى المــاضى أو الحاضر أو المستقبل ، وقد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمى لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعى محدد . وسواء كان الامر هذا أو ذاك فان الخيال يقدم نتاجه الى عين العقل التى تتلقاه مفترضة أنه واقع حتى لو كانت تعلم أنه غير ذلك . ولاتتوسل القدرة التخيلية بالموجودات ،من حيث كونها أشياء ذات مظاهر وأشكال مادية ملموسة ، بل تتوسل أيضا بالافكار والمشاعر التى تخلع عليها المعنى ، وتجعلها ــ رغم تجــريدها ــ قابلة للفهم والاســتيعاب والتعاطف .

ولايمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية ، اذ أنه يتعامل مع موضوعات تبتعد من مجــال الادراك الآنى لدى أغلب القراء ، فضلا عن أنه يأخذ على عاتقه تعميق تجاربهم عن طريق مايخلقه من صور خيــالية تشد انتباههم لما فيها من بصيرة حادة ومشاعر قوية تتجسد فى داخلها . وبمجرد أن يمارس الخيال الشعرى دوره فانه مامن حدود صارمة يمكن أن توقفه ، اذ ينطلق باحثا عن الحقائق المتسامية التى تكمن وراء المشهد المنظور جاعلامنها واقعا مقبولا ، أو قد يحاول أن يخلق علاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والاحــداث العادية لتفســير الســلوك الانسانى ، بالاضافة الى ماتحمله من قيم وغايات جمــالية خاصة بها ، وقد يعيد خلق مشاهد الماضى الى الدرجة التى تقنع القراء وتستحوذ على قبولهم ، واخيرا فانه يحــاول أن يرى فى الاشياء العادية أكثر مما يراه عامة الناس ، ومن ثم يمنحها توافقا جديدا وشخصية جديدة ..

وليس فى الخيال البدائى شىء من هذا كله ، اذانه لايركز اهتمامه على ماهو غائب عن الزمان والمكان بقــدر مايهتم بما يعتقد أنه موجود فعــلا وان كان غير منظور ولامحسوس . وبدلا من أن يخلق الخيالى البدائى موضوعاته من لاشيء ويجعلها تحيا حياتها الخاصة ، كما يفعل الخيال المعاصر ، فانه يفترض أن موضوعات ابداعه لها وجودها الفعلى فى الواقع الملموس . ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الاغنية البدائية فى اظهار ماهية هذه الموضــوعات وكيفية ممارستها لدورها فضــلا عن مظاهرها أو صــفاتها أو سلوكها .

ان مجال هذا الخيال هو مافوق الطبيعى ، الذى يتوجه اليه البدائى بكل مالديه من اهتمام وتبصر .. وهذا يعنى أن مايقوم به الخيال البدائى من نشاط انمــا هو محدد ومقيد ، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية فضلا عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائى ويفيده فى حياته . ان المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة الى الحد الذى يستلزم خيالا قويا يجعلها مفهومة وملموسة ، والا فانه من الممكن أن تتبدد أغلب الاســاطير فى هلامية غير محددة مالم تقدم بأسلوب صارم يلح على كل ماهو هام فيها ويمكنه أن يصل بوضوح فعال الى عقل المتلقى والذى دفع المبدع البدائى الى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو ، انما هو ــ فى الغالب ــ محاولته لفهم ماتعنيه المعتقدات والاساطير التى يعايشها . انه ينظر الى هذه الاساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرته الخاصة الى العالم . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة ان كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التى يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعى وتدخل فى اطار عالمه المألوف ..

هذا ، ويتضح غياب الجهد الواعى أثناء ممارسة العملية التخيلية لدى البدائى فى هــذه المعتقدات التى يتقبلها ويسلم بها ، كما لو كانت هى أكثر الاشــياء ألفة ووضوحا فى عالمه ، شأنها فى ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التى يؤمن أنه محاط بها . وبما أنه ــ أى البــدائى ــ لايبدأ عمله التخيلى بالتساؤل عن امكانية وجود هــذه الكائنات ، بل يشعر بها تمارس حياتها من حوله أينمــا حل ، فانه ينمى علاقته بها ويتعامل معها مثلما يتعامل مع عناصر عالمه اليومى الملموسة . ولكن ، على الرغم من أن هذا شىء طبيعى بالنسبة للبدائى ، الا أنه يتطلب منــه مقدرة على تخيل هذه الكائنات ورؤية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تبعا لذلك ، خصوصا عندما يريد منهــا أن تصنع له أمرا من الامور أو تمنع عنه وقوع حــدث من الاحداث ، يمكنها وحدها القيام به . ولا ادل ــ فى البرهان على ذلك ــ من ابتهالات الطقس عند الاسكيمو . **ان رجل الاسكيمو الذى يرغب فى وقوع أمر من الامــور المرتبطة بالطقس والمناخ يتوجه مبتهلا الى قرينه أو روحه الحارس ويخاطبه فى عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تتجنب الاشارة الى المطلب الاساسى لهذا البدائى . ومع ذلك فان هذا شىء مقبول فى تصوره طــالما أن الروح أو القرين يدرك سلفا ماهو المطلوب فضلا عن معرفته بالانسان**

الذى يتوجه اليه بابتهالاته . ويدل مثل هذا الابتهال على طبيعة الاستخدام البدائى للخيال بكل مافيه من فعالية وتلقائية وعدم تعمد مسبق الى الحديث عن شيء محدد أو مباشر . ان الاسكيمو يتخيل قرينه فى وضوح يحدد له طرائقه الخاصة فى التعامل معه ، حتى انه ليتوجه اليه مبتهلا بكلمات تحمل معنى الامر والرجاء فى نفس الوقت :

اقبل ـ أقول لك ـ يامن تستكن خارجا

أقبل ـ أقول لك ـ يامن تستكن خارجا

ان قرينك يرجو حضورك

ويطلب منك أن تستكن فيه

أقبل ـ أقول لك ـ يامن تستكن خارجا

ان كل مايفعله رجل الاسكيمو ـ فى هذا الجزء من الاغنية ـ هو انه يرجو قرينه أو روحه الحارس أن ينفذ الى صدره ويستكن فيه ، ولكنه يفعل ذلك بكل مايستطيعه من سلطة ..

وتشير كلمات الاغنية بطريقة ضمنية خالصة الى افتراض الاسكيمو أنه اذا دخلت الروح أو القرين صدره واستكنت فيه ، فانه يستطيع ـ في هذه الحالة ـ أن يتحكم فى الطقس والمناخ . انه يتصل بقرينه ـ باعتباره حارسه الخاص ـ دون أن يفكر فى ضرورة أن يقول له كل مافى ذهنه ، تاركا له الفرصة للاستنتاج والتخمين ، فاذا استنتج القرين وعرف المطلوب كان ذلك فألا طيبا وبشارة بالمساعدة المقبلة . ومن هنا لايقول رجل الاسكيمو كل شيء للكائنات الروحية التى يعايشها ، لانه يؤمن ايمانا ثابتا بوجودها وقدرتها على فهمه والتعاطف معه . ومن ثم نجده يتجنب الحديث عن الشيء الاساسى المعروف لديه ولدى القرين فى نفس الوقت .. وحتى عندما يكون الموقف الذى يواجهه رجل الاسكيمو اكثر تعقيدا من الموقف السابق ، فانه لايتخلى عن هذا الاسلوب في الابتهال والتوسل وتقول احدى الاغنيات :

ياقرينى العظيم ، ياروحى الحارس

ياقرينى العظيم ، ياروحى الحارس

اسمع ابتهالاتى الصافية ، اسمع صرخاتى الخالصة

ليس ثمة كوخ ثلجى ، انه خال من الناس

وليس ثمة رجل حقيقى ، انه خال من الناس

اقبل ودعنا نذهب سويا لنبدأ البحث أسفل الكوخ

هنا يستحضر المغنى قرينه الحارس لنجدته فى البحث عن روح شريرة تهدده ويجب طردها من مسكنه . الا انه لايعبر عن ذلك بطريقة مباشرة ، وانما يلمح الى الموقف ، ويشير اليه من بعيد عندما يقول «انه ليس رجلا حقيقيا ولايمتلك أى كوخ حقيقى وانما هو يعمل فى الخفاء



فى باطن الارض » .. ولا أدل من هذا الاسلوب المراوغ واللامباشر على التعاطف الكامل بين كل من رجل الاسكيمو وأرواحه المساعدة التى يؤمن بوجودها ، فضلا عن انه اسلوب تخيلى خالص ، لان الخيال يمارس دوره مستندا الى افتراض البدائى بأن تعامله مع الارواح انما هو تعامل واقعى فعلا ..

ويحاول الكثير من الاغنيات البدائية أن يوضح ويفسر الشعائر الاسطورية التى تمارسها الجماعات البدائية وهذا أمر ضرورى ، اذ أنه لو لم يحدث لكانت هذه الشعائر عسيرة الفهم حتى بالنسبة لاولئك الذين يشاركون فى القيام بها . ولهذا السبب لايحاول الخيال البدائى ـ أثناء تعامله مع مافوق الطبيعى ـ أن يرى أو يفهم ماهية هذه الشعائر فحسب بل انه يحاول المساعدة فى ايجاد الطريقة الصحيحة لفهمها وأدائها فى نفس الوقت. ومن ثم فان أقزام الجابون يؤمنون أن الحرباء رسول من قبل الارواح الصديقة ، لذا ينبغى الترحيب بها ومعاملتها بعناية خاصة ونية حسنة . بل يرون أنه اذا حدث ـ بفعل مصادفة تعسة ـ لهذه الحرباء أى حدث أليم ، فان مسئولية هذا الحدث لابد من أن تقع عليهم .. وفى هذه الحالة لايمكن لشيء أن يجنبهم انتقام الارواح الصديقة الا أداء الشعيرة التى تتناسب مع ماأصاب الحرباء من ضرر . وتتلخص الشعيرة فى القاء جسد الحرباء في النار بينما يردد المغنون هذه الاغنية :

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

اذهبى سريعا

الى من أرسلك الينا

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

اذناك لاتسمعان شيئا ،

عيناك جامدتان .

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

لقد أديت رسالتك

فاذهبى سريعا الى من أرسلك .

هنا لايجد الخيال البدائى ادنى صعوبة فى التكيف مع العقيدة التى تفترض ان الحرباء قد تسلمت رسالة من الارواح ، وانها بعد ان تحترق ستعود مرة أخرى الى تلك الارواح التى ارسلتها . وهذا أمر يسهل التسليم به ويشكل الخلفية التى تستند اليهـا الاغنية . ورغم أن البدائى يسلم بكل ذلك تسليما مطلقا ، الا انه يدرك أن عليه أن يبذل جهدا واضحا أثناء أداء الاغنية حتى تتناسب مع غاية الشعيرة وتسير فى مجراها الايقاعى دون أن تنحرف الى ماقد يتنافر مع ذلك . انه يسلم بموت الحرباء ويرى ألا عمل لها الا العودة الى سيدها ، ولكن عليه أن يوجه خطابه اليها فى ايقاع يحمل معنى الصداقة والالفة التى تخفف وقع الصدمة عليها من ناحية وتتناسب مع الظروف الثقيلة للشعيرة من ناحية أخرى . وتكرار المقطع الاول للاغنية (أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء) فضلا عن الامر المهذب لها بالرجوع الى سيدها ، يحدد كلاهما ايقـاع الشعيرة ويكشفان عن معنـاها وغايتها فى نفس الوقت . يفترض المغنى أن الحرباء — رغم حرقها — ستظل تشـعر بأنه ما من شيء يمكن أن يبذل فى سبيلها أكثر مما يبذل، ومن ثم فان كل ماينتظر منها هو الرحيل في سلام دون أن تتسبب فى احداث ضرر من الاضرار . وتفرض الشعيرة على خيال المغنى أن يتحرك فى خطوط واتجاهات خاصة ومحددة تتناسب مع الوجود الروحى للحرباء التى تحترق أثناء أداء الاغنية . وهـذا أمر طبيعى ، فالصلة[1] التى تربط المغنى بالحرباء صلة حساسة ، أشبه — فى جوهرها — بالصلة التى يمكن أن تنشأ بينه وبين أى غريب يطلب منه الرحيل بعد أن ادى الى القبيلة كل مايستطيع وبعد أن بذلت له القبيلة كلماتستطيع أيضا . وعلى هذا تلح الاغنية على استمالة الحرباء من ناحيـة وحثها على الرحيل من ناحية أخرى ، مفترضة أن الحرباء — رغم انها لاترى أو تسمع — يمكن لروحهاأن تتقبل كلمايرجى منها وتستجيب له فى نفس الوقت .

ولاتهتم الاغنية البدائية — فى مثل هـذه المواقف السابقة — بالتقديم الوصفى الخالص بقدر ماتهتم بالتقديم الانفعالى للموقف ، بمعنى أن المتخيل البدائى لايلح —لحظة ابداعه للاغنية — على تشكيل الصور البصرية بقدر مايلح على ايجاد النغمة الصحيحة التى تتناسب مع الموقف الخاص الذى نشأت عنه الاغنية . ولكن ثمة مواقف يلعب فيها العنصر الوصفى دورا هاما جدا ، وذلك فى المواقف التى يريـد فيها المغنى أن يمنح الكائنات الروحيـة اللامحسوسة شكلا ماديا ووجودا محسوسا . ورغم أن البدائيين يتوسلون بالصور الشعرية في ثنايا اغانيهم ، الا أن وظيفة هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافا واضحا عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين . انها عندنا أقرب الى تكون وسائل تعبيرية وأنماط ادبية نتوسل بها لنؤكد أمرا من أمور التجربة التى نعبر عنهـا ، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التى يتوسلون بهالخلع الحياة والصفات البشرية على كل ماهو مراوغ وغيرمحسوس وبهذا المعنى فان الصور عندهم هى فى أساسها لحمة الاسطورة وسداها فى نفس الوقت ، فضلا عن انهالاتستخدم استخداما مجازيا بقدر ماتستخدم استخداما حقيقيا تماما ان بعض الجماعات البدائية فى استراليا Australian Jajaurung تتضرع الى روح الرجل الميت كى تنهض وتحلق عاليا ، تقول احدى اغانيها :

أيتها الروح الملونة بالوان قوس قزح

حلقى كالسنونو أو كالكروان

ان الصـور هنـا — بكل مافيها من قدرة تعبيرية وتناسق — تجسد انطلاق الروح من الجسد الميت أثناء رحيلها الى عالم الارواح ، فتقول كل صورة ماتهدف اليه حرفيا ، وتستثير كل كامنة انطباعات بصرية واضحة ، فضلا عن ايمان مبدعها بأنها ترجمـة أمينة للواقع دون أدنى احساس بوجود عمليات استعارية أو مجـازية . وبذلك توصل الصور الى المتلقى ايمان البدائى بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبثاقها من رفات الميت ساعية الى السماء فضلا عن رقة ورهافة تحليقها . ويؤمن البوشمن بالارواح ايمانا يشبه ذلك ، فيعتقدون أن أرواح الموتى ترمح فى الفضاء وتمتطى الامطار ، وهم يستحضرونها عندما يحتاجون عونها قائلين :

أيها الرامحون فى السماء

أيها الرامحون

ألا تعرفوننى ؟

يبدو أنكم لاتعرفون كوخى

ان البوشمن يعتبرون الموتى بمثابة الاصدقاء الذين ينبغى أن يقدموا العون وقت الشدة ، ومن ثم يحادثونهم فى حرية كاملة معبرين عن دهشتهم لعدم سقوط الامطار . انهم يرون الموتى ترمح وتعدو في السماء ، ولكن ذلك لم يقض على الرابطة الصميمية التى تربط بينهم فى الارض وبين أحبائهم فى السماء . وبعدئذ يخاطبون المطر نفسه كما لو كان حيوانا لايعرف كيف يسوس نفسـه أو يهـذب سلوكه :

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل النساء اللائى ينظرن راجفات اليك

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل الاطفال .

هنا يعنف المطر لسلوكه الشائن غير المهذب ، ويرى الخيال الوصفي المطر من خلال رؤية خاصة تستفز نغمة التعنيف والعتاب ، وتجعل من الاغنية أغنية لوم ومداعبة في نفس الوقت .

هذا ، وللخيال البدائي مجال رحيب في تعامله مع الارواح الشريرة .. ولما كانت هذه الارواح ذات قدرة هائلة على الايذاء ويحتاج التعامل معها الى صرامة وحسم ، فان الخيال يتهيأ للتعامل معها بقوة أكبر من تعامله مع الارواح الطيبة ، حتى يستطيع أن يقنعها بالكف عن الايذاء والرحيل عن مواطن الجماعة . ولايهتم البدائي بالوصول الى هذه الغاية عن طريق الجدل والنقاش أو عن طريق الشتم والسباب ، ان كل مايهدف اليه هو بذل أقصى مافي وسعه لطرد هذه الارواح بأية وسيلة ممكنة . وغالبا ماتكون هذه الارواح الشريرة هي أرواح الموتى والاشرار ، الذين يعودون الى الارض بقصد ايذاء الاحياء ، وماأكثروسائلهم لتحقيق ذلك . لذا ، عندما يتهيج فيل من أفيال الغابة ويحطم في طريقه كل شيء ، فان أقزام الجابون يرجعون ذلك الى فعل روح شريرة لدغته وسببت له هذا الهياج .ولكي يبعد الاقزام تأثير الروح الشريرة عن الفيل يغنون له هذه الاغنية التي تحمل نبراتها معنى الاسترضاء والتهدئة وفي الوقت الذي تتعامل فيه الاغنية اساسا مع الارواح الا أنها توجه خطابها مباشرة الى الفيل :

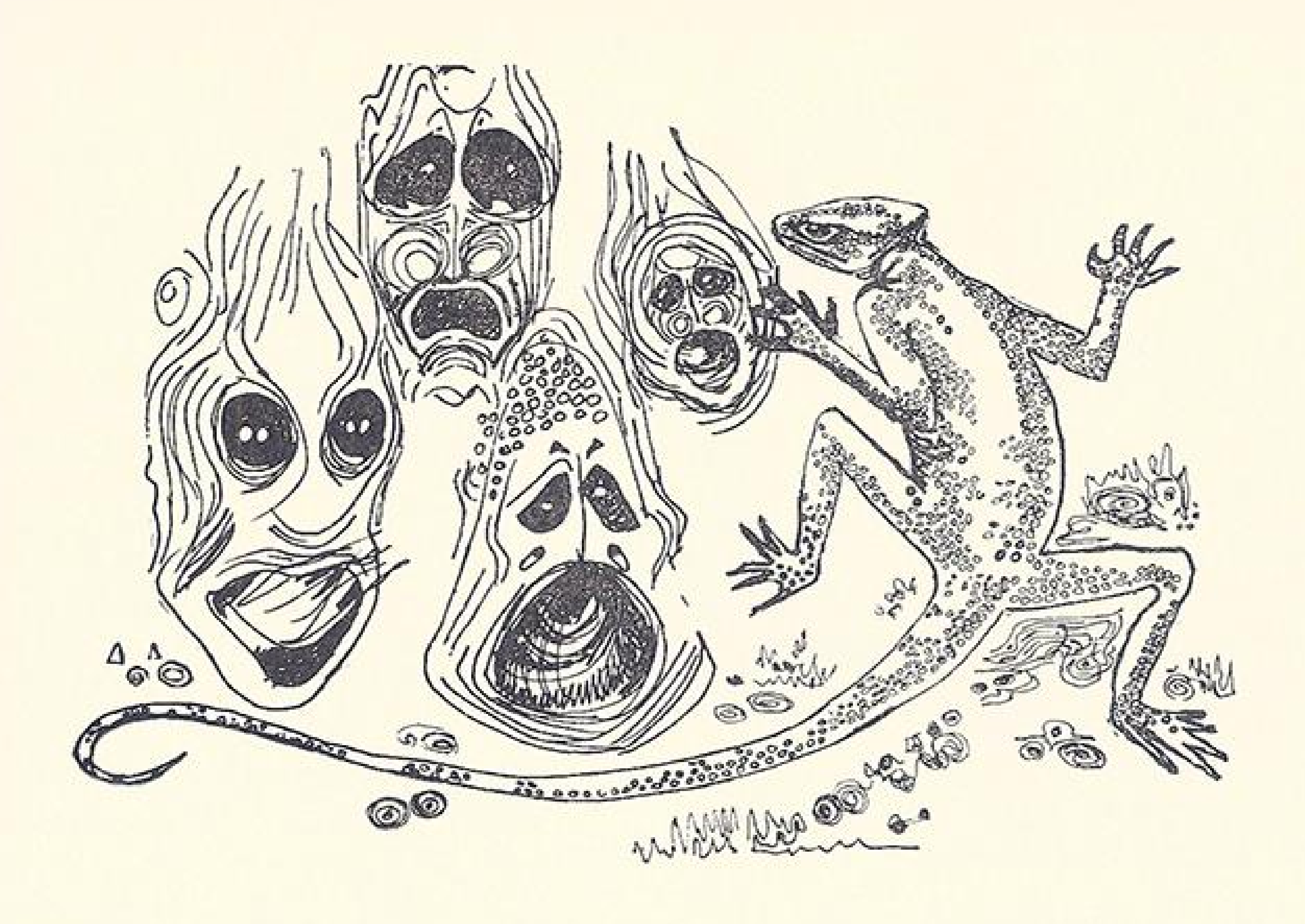
الفيل العجوز ، والد القطيع
تسوقه ارادة الارواح الشريرة في الغابة
انه ذاك الذي يهيم وحيدا ، تلفظه كل اناث القطيع
أيها الفيل الاب ، أين ضاعت قوتك العاقلة ؟
تلك القوة التي كنت تتباهى بها .
يقترب الفيل العجوز من أكواخنا
تسوقه ارادة الاروح الشريرة في الغابة
نرجو الا ترى عيناك أكواخنا ، أيها الفيل الاب
نرجو الا تسمع أذناك صرخات أطفالنا الصغار
نرجو الا تحطم أقدامك الهائلة أكواخنا
أيها الفيل الاب ، أيها الفيل الاب

وبعد أن تؤدى هذه الاغنية ترحل كل الارواح الشريرة التي يخشاها الاقزام . ان الهدف المباشر للاغنية هو استرضاء الفيل الذي أثارته الاروح الشريرة ودفعته الى تهديد أمن القرية ، ولكن الاغنية لاتحقق ذلك عن طريق سب الفيل أو شتمه وانما عن طريق مخاطبته في اسلوب يحاول التودد والتذلل له . ويمكننا أن نلمح في كلمات الاغنية ـ فضلا عن ذلك ـ مشاعر الاستهزاء الحاني ازاء الفيل ، على أساس ان سلوكه الاخرق هذا انما يرجع الى كبر سنه وتخريفه ، فهو لم يكن على هذا القدر من الخرق ابان فتوته . وفي هذا الاسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من ناحية ، وطعنة غير مباشرة للارواح الشريرة من ناحيةاخرى لان هذه الارواح ـ كما توضح الاغنية ـ لم تستطع ان تسيطر الا على فيل عجوز عنين تلفظه كل اناث القطيع . قد يكشف هذا الاسلوب في معالجة الاغنية عن قدرة الاقزام على المخادعة والمداورة ، ولكنه يشي أيضا بخوفهم المتأصل ـ الذي يكمن وراء سطح الاغنية ـ مما قد يحدثه الفيل الهائج بالاكواخ الواهنة التي يسكنون فيها فضلا عن أطفالهم الذين يرتدون داخل هذه الاكواخ دون أدنى حماية . هذا ، ولايجد الاقزام أدنى صعوبة في تخيل ماتصنعه الارواح أو مايمكن ان يصنعه الفيل بعد اثارتهم له ، ومن ثم يعالجون الموقف كله كما لو كان أمرا واقعيا تماما ، فيحاولون استرضاء الفيل وطرد الارواح الشريرة عنه ، لعل في ذلك كله مايبعد الضرر عنهم . وتمكنهم معرفتهم بعادات الفيل وطباعه من الحديث اليه في ثقة ودون خوف أو حياء .. لذا يدعونه بالاب ، وهو لقب يليق بسيد الغابة العجوز ، وبما أن الآباء قد يستجيبون أحيانا لانتقادات ابنائهم ، فان الفيل قد يستجيب هو الاخر لما يرجونه منه .

ويؤمن الاقزام أيضا بالعفاريت التي تظهر ـ ليلا ـ في شكل أشباح بيضاء تجوب الغابة ، وغالبا ماتظهر لهم هذه الاشباح على هيئة هياكل عظمية يتوهج الجمر في محاجرها بينما يحدث اصطكاك أسنانها صوتا يشبه صوت تكسر البندق أو الجوز . وهم يؤمنون أن هذه العفاريت كان لها ماض شرير وعادات سيئة ـ ابان حياتها الارضية ـ مازالت تحتفظ بهما في أشكالها الجديدة . ويخشى الاقزام هذه العفاريت خشية هائلة تظهر بوضوح تام ، في احدى الصلوات التي يوجهونها الى أحدها (الذي يدعونه أوجيري Ogiri) طالبين منه الرحيل بعيدا عن أكواخهم :

ياأوجيري ، أنت ياآكل البشر على الارض
ياأوجيري ، ابتعد عن أكواخنا
لقد رأينا عينيك تتوهجان في ظلمة الليل ، ياأوجيري
وسمعنا صوت أسنانك الصاخبة
أنت ياآكل البشر على الارض ،
اننا نعرفك حق المعرفة ، ياأوجيري
فلاتحاول الاقتراب من أكواخنا .

ان (أوجيري) يعامل هنا باحترام اكبر مما كان يعامل به الفيل الاخرق في الاغنية السابقة ، ويرجع هذا الى قوته المرعبة والهائلة التي تخيف الاقزام . وتوضح الاغنية الدور الذي يلعبه الخيال البدائي في خدمة المعتقدات البدائية فضلا عن انها تكشف عن سهولة تكيفه مع هذه



المعتقدات . ان العفاريت أمثال (أوجيرى) معروفة تماما لاغلب البسطاء من الناس ، كما هى معروفة للاطفال ، خصوصا عندما يسكن هؤلاء وهؤلاء داخل الظلام الكثيف فى غابات المناطق الاستوائية . ولان المغنى يعرف عادات (أوجيرى) جيدا ، فانه لايحتاج الى وصفه وصفا تفصيليا حسبه أن يكتفى فى تصويره بالعينين المتوهجتين كالجمر والاسنان المصطكة الآكلة لحم البشر ، كى يعطى انطباعا مرعبا يجمد الدم فى عروق المتلقى للاغنية .. ان المظهر العام لهذا العفريت ليس جديدا تماما على الاقزام ، وعندما تقول الاغنية انها تعرفه ، فان المعنى المتضمن هنا هو أنه يثير فيهم رعبا هائلا ؛ لذا تؤدى الاغنية باعتبارها صلاة ، تهدف الى طرده عن أكواخ القرية . ولكنها تقدم فى أسلوب غير عدائى لايمكن أن يحدث تأثيرا صارما لدى هذا الوحش المرعب ، وهذا أمر طبيعى ومقبول لدى الخيال البدائى ، لانه طالما كان هذا العفريت هائل القوة ، فان الامل الوحيد فى ابعاده عن القرية هو مخاطبته ، فى أسلوب انسانى لايتهدده ولايسبه ؛ بل يغريه بالابتعاد والكف عن الاذى . وهذا أسلوب فى المعالجة يتناسب مع طبيعة ذلك العفريت الهائل ، الذى يجب أن يساس فى حذق وحصافة ، والا كانت العواقب وخيمة .

ولاتتجول أشباح موتى الاقزام خلال النهار ، وانما تتدلى كالخفافيش على جدران المغارات المظلمة .. وقد يذهب قزم الجابون الى هذه المغارات دون أن يرى أى واحد منها ، ولكن ذلك يرفع من قدرها فى نظره . ولايدهشنا أن يتساءل هؤلاء الاقزام عن الاماكن التى تقطنها الاشباح أو عما اذا كان هناك من رآها ، اذ لا يمكن الاستغناء عن مثل هذه الاسئلة ؛ خصوصا اذا كان من الممكن كبح جماح هذه الاشباح . أو محاصرتها . ان الاقزام يفترضون وجود هذه الاشباح ، ولكنهم يستغربون ـ بلا شك ـ فشلهم فى رؤيتها ، ومن ثم يغنون هذه الاغنية التى تمسك كلماتها بخيوط التناقض فى الموقف ، وتكشف الدهشة التى يثيرها ، وتوضح المدى الذى يصل اليه فضول الاقزام أثناء بحثهم عن اجابات ترضى هذا الفضول :

أرواح الغابة ، أشباح الليل
التى تتدلى خلال النهار الساطع
مثل الخفافيش التى تمتص دماء البشر
على الجدران الزلجة فى المغارات الكبيرة
بالقرب من الطحالب الخضراء ، دون الصخور الكبيرة
خبرنا عمن رأى أشباح الليل ؟
خبرنا عمن رآهم ؟

ورغم تهرب المغنى هنا من تقديم صور واضحة لهذه الاشباح الا أنه مفتون بها ، لذا يشكل صورا واضحة عن أماكن اختفائها . ومن المؤكد أنه لم يجد أدنى صعوبة

في مقارنتها بالخفافيش ، ولكن قوة الاغنية تتمثل فى أنه يفهم تماما ماالذى تعنيه هذه المقارنة ، ويدركه فى وضوح وقوة .. انه يقول لنفسه : ان هـــذه الكائنات تعيش فى الكهوف ، واذن فانه من الممكن رؤيتها ، لذا يتساءل ــدون أى قصد الى التهكم أو الاستهزاء ــ عما اذا كان هناك من رآها فعلا . ومثل هذا الفضول ليس عدوانيا ، ولكن من الممكن أن يخفى وراءه عنصر الخوف ، فان الاشباح تثير كلا من الخوف والفضول ، بل انها ــ فى بعض الاحيان ــقد تثير مشاعر الصداقة ، حتى لو كانت هى نفسها أبعد ماتكون عنه . وهذا الخليط من المشاعر المتناقضة والمفهومة تماما هو ماتحاول الاغنية أن تقدمه . وعندما يطلق سراح هذه الاشباح فى الليل لتتجول مستعينة بضوء القمر ،يثير احتمال وجودهم القلق والتوقع فى نفس القزم الذى يخشاها بل يدفعه الى الفرار وتجنب أذاها بقدر الامكان .. ولكن هذا أمر لاتذكره الاغنية التالية بشكل مباشر :

أيتها النجوم المتلالئة فى الليل الابيض
أيها القمر الساطع فى الاعالى
ينفذ اشعته الشاحبة عبر الغابة
أيتها النجوم صديقة الاشباح البيضاء
أيها القمر احمنا واحرسنا .

تهدف هـــذه الاغنية الى تسجيل مساعدة القمر والنجوم ضد أى خطر محتمل للاشباح ، وهو واضح الى درجة أن الاشباح تذكر فى أسلوب محايد وودى فحسب . ولايرى القزم أية ضرورة لتأكيد مقصده من الاغنية ، وانما يأخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة . ويسهل على خياله أن يتصور الكيفية التى يمكن لقوى السماء فى الليل أن تكبح بها جماح الاشباح ، ومن ثم يستأنف أداء الاغنية بروح مهادنة ومحايدة .

ترجع سهولة استحضار كائنات مافوق الطبيعة الى التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة وفعالة فى العالم الفيزيقى ، والى أنها تنتمى اليه كما ينتمى الانسان تماما. ولاينطبق هذا فحسب على القوى الاكثر غموضا مثل تلك التى تستنزلها تعاويذ الكهنة والسحرة على الاعداء البعيدين بل ينطبق أيضا على تلك الكائنات التى يعتقد البدائيون انها قد تسبب لهم الاذى مالم تسترض استرضاء كافيا . ان تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقى جدا ، لايحتاج مبدع الاغنية البدائية الى الافاضة فى الحديث عنه ، طالما انه يدرك أن كل من رأى مدى ماتعانيه ضحاياها يعرف تأثيرها جيدا . ولكن حقيقة هذه القوى أثناء ممارستها لنشاطها ينبغى أن تكون واضحة فى ذهن المغنى ، الى الدرجة التى تتطلب جهدا ، خصوصا عندما يريد أن يتخيل هذه القوى أو الكائنات ، وهو لايتخيلها من خلال تقديمه لصور بصرية تكشف عن ماهيتها ، وانما عن طريق تقديم الصور التى تكشف عن تأثيرها ، وهذا أمر معقول ، طالما أن هذه التأثيرات هى التى تهمه أكثر من أى شيء آخر ، فضلا عن أنها معروفة لكل انسان . لذا تخلع بعض الجماعات البدائية الاسترالية Australian Eualayi بعض أسنانها حتى لاتهاجمها الارواح الشريرة ، وهو أمر توضح الاغنية التالية مزاياه بشكل عملى .

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه
دون أن يؤذيك
لانه سيعرف ذاته فى نفسك
ان خلعك الاسنان الامامية
هو العلامة
التى سيتعرف بها عليك

لاتوجد هنا أية صور عن الروح التى يخشاها البدائى ، لانه ليس ثمة حاجة اليها . وبالرغم من أننا ــ مثل المغنى ــ لانعرف لماذا يحدث خلع الاسنان بالذات هذه النتيجة ، الا أنه يكفينا أنها تحدثها وحسب . لقد نفذت الروح فى صدر البدائى بسلام ، واستجابت لدعوته، واصبح كل شيء على مايرام ، وفى هذا الكفاية . وهناك حالة أكثر طرافة من ذلك : أمن احد البدائيين الاستراليين ان ثمة لعنة قد حلت به ، وذلك بفعل بعض الاعداء الذين يســـكنون أرض دوللر Dullur وحاول اخوه المدعو ونبرى Wenberri ــ وكان مطببا ــ أن يساعده فى طرد هذه اللعنة ، وذلك باعداده أغنية يستدعى فيهـــا روحا قويا يدعى بنجـــل Bunjil كى تساعد اخيه :

سنذهب جميعا الى العظام ، سنذهب جميعا الى العظام
التى يسطع بياضها فى أرض دوللر
ويأتى ابانا بنجل بغنائه الصاخب
ويدخل فى صدرى ، فى صدرى

تبدأ هذه الاغنية أو التعويذة بالكلام عن الخطر الذى يأتى من أرض دوللر ، فضلا عن أنها تشير الى العظام التى ترمز الى اقتراب الموت . ثم تستحضر روح بنجل ليدخل فى صدر الرجل المريض كى يحمى جسده من اللعنة التى أصيب بها ، مشيرة بذلك الى أن الالم يوجد فى الصدر ، ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تنفذ فى هذا الصدر حتى تطرد آلامه . ويتناسب قدوم الروح بكل مافيه من صخب وبهجة مع الحالة النفسية لمريض يرجى شفاؤه . ان كل جزء من هذه الاغنية يقدم بطريقة بارعة تكشف وتبلور كل المراحل المختلفة للتعويذة . قد نرى نحن فى هذا كله شيئا وهميا بعيدا عن الواقع ، ولكن الامـــر ليس كذلك على الاطلاق بالنسبة لمبدع الاغنية ، الذى يؤمن ايمانا تاما بأن كلا من اللعنة والروح المخلص انما هما أمران حقيقيان تماما ومن ثم لايجد أدنى صعوبة فى تخيل كليهما .

فى هذه الحالة بالذات مات المريض ، ولكننا لانعالج الاغنية السابقة باعتبارها أغنية موت . اما أغانى الموت فانها تجد أغنى مجالاتها فى التفكير فيما سيحدث لروح الميت بعد مفارقتها لجسده ، فضلا عن مطامح الجماعة وماتأمله لهذه الروح فى حياتها الاخروية . هذا ، وتختلف أفكار الجماعات البدائية فى مجال الموت اختلافا كبيرا . ولكن على الرغم مما لاحظه الباحثون من أن جماعات اليامانا Yamana والاندامانيز Andamanese لاتهتم كثيرا بالحياة الآخرة او أنها تتشكك فى امكانية حدوث ذلك ، فان الذى لاشك فيه هو أن أغنيات الموت تشغل انتباه البدائيين وتثير قدراتهم التخيلية الى أقصى درجة. ان الموت موضوع لايعرف عنه أحد شيئا مؤكدا أو ثابتا ، وعلى الرغم من تمسك المعتقدات البدائية الراسخة به ، فانها لايمكن أن تبرهن عليه الا من خلال استخدامها الكامل للملاحظات التى جمعها البدائى عبر تأمله الطويل والفعال لمشاهد الحياة اليومية ولمظاهرها من حوله . لذا فانه لايستطيع أن يتأمل – فى وضوح وثقة – الحياة بعد الموت، الا عندما يربطها بحياته التى يعرفها ، فضلا عن أنه لايشكل تصوراته المرتبطة بما تعنيه أساطير البعث الجديد الا بعد اخضاعها لهذا النمط من التفكير . ومن ثم يقيم صلة قوية بين الموت والحياة معا ، ويربط مابين الحضور المؤكد والمباشر للجسد الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة التى مر بها هذا الجسد . على أن مثل هذه المعتقدات ليست دائما بالغة الوضوح ، أو مسهبة التفاصيل ، أو ثابتة العناصر عند كل الجماعات البدائية ، اذ تحتفظ كل جماعة منها بمخزون خاص قد يتفق أو يختلف مع ما تحتفظ به غيرها . ومهما يكن من أمر ، فان الاختبار أو المحك الفعلى للدور الذى يلعبه الخيال البدائى فى مجال الموت ، يتمثل فى المدى الذى يمكن أن يصل اليه أثناء تعامله مع موضوع غير مؤكد ولايمكن الوثوق فى صوابه المطلق ..

هذا ، وتلتزم أغانى الموت بخط المعتقدات السائدة، فتراعى حدوده ولاتتعدى مجالاته . وعلى هذا فان مايقال عن حياة مابعد الموت ، ينبغى أن يتناسب مع ماتردده النادبات حول جثمان الميت . ولايستلزم ذلك أن تكرر الاغنية احساساتهم أو انفعالاتهم تكرارا حرفيا ، اذ يكفى لها أن تأخذ هذه الاشياء فى الاعتبار دون أن تهمل ألم الخسارة والفقد الذى يظهر وقعه الاليم فى تدبهن ..

وتخلو الاغنيات التى تتحدث عن الانتقال من الحياة الى الموت من القلق والتوتر ، خصوصا عندما تقوم على الايمان بأن الحياة الاخرى انما هى صورة شاحبة ومجدبة من هذه الحياة وليست بأفضل منها . ولما كان الموتى يحرمون فى هذه الحياة الاخرى من كثير من مباهج هذه الحياة ومتعها ، فان الاغنيات التى تتحدث عن هؤلاء الموتى تلح كثيرا على هذه المباهج والمتع وتعددها فى كلماتها . وأقرب مثل على ذلك يأتى من الاغانى التى تشيع على



المسنة الجماعات البدائيسة فى استراليا مثسل Australian Eualayi فعنسدما يتجمع أفسراد هذه الجماعة حول قبر امرأة مثلا ، يقف أكثر الذكور سنا من أقارب المتوفاة أمام القبر كى يؤبنها ، بينمـا تترنم النسـاء بالاغنية ـ التالية ـ فى الفترات التى يسـتريح خلالها الرجل من الكلام :

لقد ذهبت عنا ولن تعود ثانية أبدا
ولن تجمع عسل النحل بعد الآن
ولن تحفر الارض باحثة عن ثمارها المخبوءة
لقد ذهبت عنا ولن تعود ثانية أبدا
المحار الوفير يملأ الخلجان
ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن
وسوف نصطاد السمك من الانهار
ونأتى بالزيت الذى يجمل شعورنا
لكن هذه الراقدة فى القبر لن تطلب شيئا من ذلك
لن تشعل النار مرة ثانية أبدا
لانها ذاهبة الى مكان ليس به نار
ذاهبة الى النسوة الموتى ، النسوة الموتى
اللائى لايشعلن نارا .
قد تكون الفاكهة والبذور عندهن وفيرة
لكن مامن طيور أو حيوانات لدى أولئك
النسوة فى الاعالى .

تقدم الاغنية فكرة متمايزة عما يحدث للمرأة بعد موتها ، عن طريق تصوير الاوجه السلبية لحياة مابعـد الموت والالحاح على الاشياء التى لاتوجد فى هذه الحياة . وتوائم بين احساس المغنى بألم الفقد أو الحرمان وبين ايمانه بمعتقدات الجماعة عن العالم الاخر ، وهى مواءمة تصاعد الى ذروتها عندما تفصل الحديث عن الاشياءالمبهجة التى لاتوجد فى العالم الآخر . ورغم أن خيال المغنىلايحاول تفسير جدب العالم الاخر ، الا انه يمارس دوره فىأسلوب عاطفى رزين عندما يخبرنا بما سوف يحدث فحسب .

ويتضح هذا التفاعل القوى بين الخيال والانفعالات عند جماعات بدائية أخرى استطاعت أن تقدم أفكارها عن الحياة الاخرى بشكل أوضح من الجماعة السابقة . وتؤمن هذه الجماعات بأن روح الميت لاتفارق الاماكن التى كانت تعمل بها أثناء حياتها الارضية ، بل تظل باقية فيهاوتشارك افرادها الاحياء حياتهم .. لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم خيالا أكثر خصبا ، يمتلك القدرة على تشكيل عـلاقة حميمة بين الارواح المحلقة وبين أماكن وجودها على الارض فضلا عن البشر الذين كان لهم بهذه الارواح صلة او أكثر. وهذا امر توضحه لنا أغنيات النساء التى وصلتنا عن بعض الجماعات البدائية التى تسكن فى جزيرة باثورست Bathurst Island شمالى استراليا . وهى أغنيات تغنيها أرامل الموتى ، وتتسم غالبا بقصرها الواضح ، فضلا عن أن بعضها يأخذ شكل حوار يدور بين الارملة وزوجها الميت ، وفى هذا الحوار لاتكتفى الارملة بالغناء فحسب بل تقوم بتمثيل المواقف التى يدور حولها الحوار . وتتسم هذه الاغانى بما تحمله من مشاعر صادقة وصريحة ، وهذا أمر طبيعى من بشر بسطاء لايحاولون اخفـاء مشـاعرهم خصوصا تلك التى تتصل بالموت .. وغالبا ماتشكل بعض هذه الاغانى وحدة متجانسة ، أو سياقا متسلسلا ، يبلور كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للارملة الحزينة ، ابتداء من لحظة الموت الفعلية . ان الزوج يموت ، وبمجرد أن يحدث ذلك تبدأ المرأة اغنية نائحة ، وعندما يعـد الدفن تنطلق فى أغنية أخرى توضح فيها الفارق بين الجسد الميت وروحه الحية :

قد أعد قبرك الآن
ولكنى لاأعرف الى أين تذهب
ان جسدك مسترخ أمامى يغطيه لحاء الشجر
وعلى هذا الجسد أن يرقد فى القبر

هنا يبدأ خيال الارملة توثبه ، ومن ثم فانه لايحاول أن يصـل الى اية تفسيرات أو حلول ، اذ يكفى فى هـذه المرحلة أن تمسك الارملة بخيط الموقف وتعد نفسها للحظة الدفن الذى يختفى فيها جسد الزوج الملفوف بلحـاء الاشجار ، وبعد ذلك يمكن لها أن تتساءل وتعرف المكان الذى ستذهب اليه روح زوجها . وبمجرد أن تبدأ هذه المرحلة تلج المرأة عالما خاصا تتخيل فيه أن روح زوجهـا قد حضرت اليها وأنه قد عرفها ، بل انه ليسألها عن ذلك المكان الغريب الذى وجد نفسه فيه ، وهنا تجيبه هى وتخبره عن المكان الجديد الذى حل فيه . ويأخذ ذلك كله شكل حوار يدور بين تلك الارملة وبين زوجها المتوفى ، وينساب الحوار فى اقتناع عميق لاتشوبه شائبة شك فى أن هـذه الارملة تسمع زوجها الميت وتحـادثه فى نفس الوقت ..

المرأة : لقد أصبحت أشبه بالسلحفاة
ولكنى أسرع اليك .
الرجل : انى لاأعرف أين أنا
المرأة : انظر ، هاهى روح زوجى
لقد ترك مكانه وجاء الى

وتؤكد له أنه لم يتغير ، وانه مازال كما هو ، رغم يساعده على أن يستعيد شخصيته القديمة من جديد . كل مايشعر به من غربة فى عالمه الجديد ، متخيلة أن هذا انها تخطو الخطوة الاولى ، وتسعى الى استعادة العـلاقة القديمة مع زوجها الميت ، يدفعها الى ذلك رغبتها فىلقائه والتواصل معه ثانية . وبمجرد أن يتم ذلك ، تسـتمر العلاقة وتنجح ، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف الجديدة .. وفى أغنية ثالثة تشعر الزوجة أن روح رجلهـا الميت تغنى لها ، ومن ثم تجيبه قائلة :

من ذاك الذى يغنى ؟
انها روح زوجى
لاتذهب مع النساء الاخريات
والا فاننا ـ نحن زوجاتك ـ ستمنعك من ذلك .

انها تشعر انها مازالت زوجته ، وأن لها حقوقا عليه ، وأن عليها أن تؤكد هذه الحقوق حتى لاتضيع . انها تزعم أن زوجها الميت قريب منها ، وانه يميل الى أن يسلك نفس السلوك الذى كان يسلكه أثناء حياته ، ومن ثم تستجيب الى هذا السلوك استجابة سريعة وتلقائية فرحة . وأول مايعنيها عندئذ هو أن يكون ذلك الزوج مخلصا لها ، ولهذا تؤكد في أغنيتها حقوقها وسلطاتها عليه .

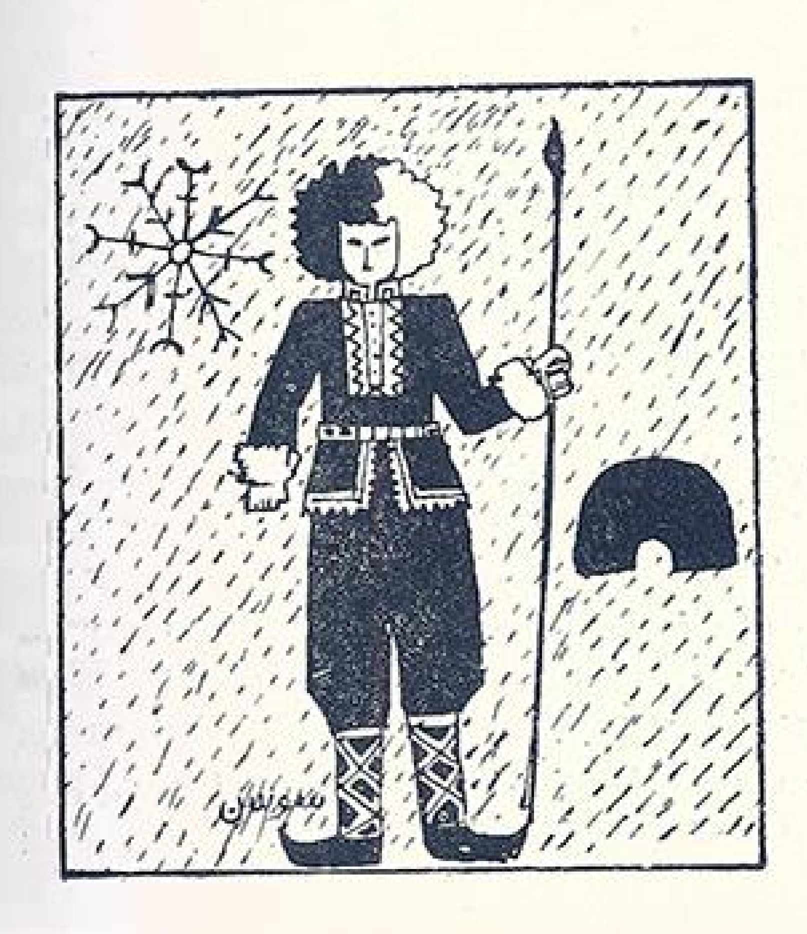
وفى أغنية رابعة تبدأ المرأة الحوار ، فتصارح زوجها بكل ماحدث لها وتعترف له بمايؤرق ذهنها ، وتأتى اجابة الرجل الذى بعدها بأنه سيأتى اليها ويمارس الحياة معها من جديد :

المرأة : لقد أصبح لى عديد من العشاق
الرجل : لقد تركت منزلنا
لكنا سنلعب ونسير معا طوال الليل
وعندئذ سوف تقولين لى من هم عشاقك

وهنا نجد صدمة صغيرة جذابة . انها تعترف له بأمر عشاقها ، وهو ــ فى تسامح مبهج ــ لايلقى بالا الى ذلك ، ويعدها بأن يبحث عنها ويسمع لكل ماتريد أن تقوله . وعلى الرغم من أن المرأة لاتشك فى امكانية تحقيق هذا الوعد ، الا أنها لم تكشف عما اذا كان زوجها قد حققه أم لا ، حسبها أن قد كشفت عن هذا الفضول المتوثب الذى مازال لدى الزوج حتى الآن . وفى أغنية خامسة تجعل الارملة زوجها يتحدث وحده ، وتدعى انه يعرف مدى ماتقاسيه وتكابده من بعده ، بل انه يرغب فى اسعادها :

لماذا أصبحت هزيلة نحيلة ؟
انى حزين من أجلك
فما من أحد يعطيك طعاما
تعالى ــ سريعا ــ الى
وسأمنحك طفلا يشبهنى
تعالى فانا ممتلىء بالقوة .

وهنا تنتهى الحكاية الحزينة نهاية سعيدة . وتكتسب الكلمات الحانية الرحيمة للزوج الميت طابعا عمليا ، على الرغم من أن الاغنية لاتوضح كيفية تحقيق مابها من آمال . ان الارملة تؤمن ــ بكل مالديها من خيال قوى واحساس متوثب ــ انها يمكن أن تتحادث مع هذا الزوج ، وتحيا معه ، بل يمكنها أن تستمتع معه من جديد بكل مباهج الامومة والزوجية .



وهناك مجموعة أغنيات أخرى تشبه المجموعة السابقة وان اختلفت معها ــ الى حد ما فى نوع النهاية التى تصل اليها . والعلاقة التخيلية بين الارملة وزوجها ــ فى هذه المجموعة ــ مشحونة بالمفاجآت والمشاحنات ، وهذا أمر طبيعى ، اذ أن الجماعات التى صدرت عنها هذه المجموعة تؤمن ببقاء العلاقة البشرية بين الزوجين كما هى حتى لو مات أحدهما وانتقل الى العالم الآخر . وعلى الرغم من أن هذه المجموعة تنبض بعاطفة صادقة ،

الا انها تتسم بالفجاجة فى بعض مواضعها ، وهى فجاجة توضح لنا ماالذى يعنيه الموت لدى اناس لايخجلون على الاطلاق من نزواتهم الحسية ، ويتحدثون عنها بصراحة ووضوح . ففى أحد مواضع هذه المجموعة تغنى الارملة لزوجها الميت قائلة له :

دعنا نرقد سويا هنا .
لنبق هنا ـ ولاتهتم كثيرا بحرارة الشمس ـ
تحت شجرة المانجو التى قتلك عندها خصمك هذا الصباح
انها قريبة من قبر أبيك
ان لدى شعرا غزيرا مابين فخذى
وخصمك آت كى يمسك بى .

ان المرأة تنظر الى نفسها كما لو كانت فريسة لا فكاك لها أمام قاتل زوجها ، وهذه الفكرة لاتغويها تماما، اذ أنها تصرح لزوجها برغبتها في لقائه تحت ضوء الشمس اللافحة حتى تسكن مشاعره بعد موته العنيف .. وهى تخبره بما قد حدث ، كما لو كان لم يعرف بكل ماحدث ، وتصارحه بيأسها من النجاة من وقوعها فى الشرك . ويكشف لنا الانفعال المفاجىء فى السطرين الاخيرين عن مدى التداخل والتلاحم الكامل بين الموت والحياة فى لحظة واحدة ، ويرينا كيف أن لشهوات الجسد الانسانى القدرة على الظهور حتى فى أشد لحظات الالم والحزن. ومن المؤكد أن هذا الاحساس بقوة الجسد الانسانى هو الذى يجعل مثل هذه الاغنيات صادقة تماما ، الى الدرجة التى تقنعنا بأن مايوجد فى الحياة لايمكن أن يبدده الموت فى بعض الاحيان . أما الاغنية الثانية في هذه المجموعة فتكشف عن عاطفة صادقة بين الرجل وأرملته ، ولكن الرجل لايريح زوجته ، فضلا عن انه يحذرها من عالمه الموحش الذى يحيا فيه ، والذى ستشاركه فيه لو ماتت :

الرجل : لماذا تأتين هنا كل يوم ؟
المرأة : لانى أرى مكانك ملونا ومزخرفا
تعال الى
أخرج من مقبرتك
لقد رأيتك ترقص هنا منذ برهة
الرجل : لماذا تأتين هنا ؟
المرأة : أنا لست عجوزا ، أنا شابة
الرجل : حسنا ، انى انتظرك هنا
يسرنى أن أرى زوجتى قريبة منى
لكن ستكونين عطشى ، ولن أستطيع أن أعطيك ماء
وآخذك الى بلاد جافة لا ماء فيها

ان هذه الاغنية تنتهى دون نهاية حاسمة ، فالزوجة ممزقة بين رغبتها فى الحياة وبين دعوة زوجها كى تشاركه مماته ، وهذا التمزق هو الذى يشكل محور الاغنية .. ان الخلاف بينهما نابع اساسا من علاقتهما الغريبة ، فالزوجة تأتى كل يوم الى المقبرة لانها تعتقد أن روح زوجها تلهو وترقص . وبمجرد ان ندرك هذه الحقيقة نستطيع ان نستنتج أن الزوجة تفضل البقاء سلبية دون أن تحاول التفكير جديا فى اجابة مطلب زوجها . والحوار في هذه الاغنية أقرب الى أن يكون شجارا بين زوجين ، يعرف فيه الزوج مايريد ، أما الزوجة فليست متأكدة من رغباتها وهناك أغنية ثالثة ، لاتفترق كثيرا عن السابقة ، اذ تسمع الزوجة فيها غناء الارواح ، وتشعر بصوت زوجها واضحا بين باقى الاصوات :

المرأة : كل هذه الارواح تغنى
الرجل : لماذا تنادينني
لماذا لاتنامين معى هنا فى الليل
المرأة : لا ، انى أفضل أن أرعى طفلنا
الرجل : ابقى معى ، وكونى زوجتى مرة اخرى
لماذا لاتقدمين لى الطعام ؟
ولماذا تفشين كل ماأقوله لك من أسرار ؟
المرأة : لماذا تفكر فى أو فيما أقول
الرجل : اننى أتذلل اليها بينما هى تنام الليل .

ان الزوج هنا يشاكس زوجته التى تبرر عدم زيارتها له بعلل قوية ، وهو لايوجه السطر الاخير اليها وانما يوجهه الى الارواح التى يرسلها لتراقبها .. وهذه الاغنية أيضا هى نمط من أنماط الشجار بين الزوج والزوجة حول السؤال المحير : هل ينبغى لها أن تبقى معه أم مع طفلهما لترعاه ؟. وكل ذلك يقدم بأسلوب بالغ الواقعية ، ينبع من خوف الزوجة من غضب زوجها لتنكرها له ، خصوصا وأنه سيظل يراقبها .

ان الاحساس بالحياة الاخرى التى توجد وراء المقبرة واضح كل الوضوح فى الاغنيات الثلاث السابقة ، الا أنه في هذه الاغنية الاخيرة أكثر تحديدا وحصرا ، فالزوج الميت هو الذى يريد أن يستعيد علاقته بزوجته ويسلك معها نفس السلوك الذى كان يسلكه ازاءها ابان حياته . وتنبع القوة التخيلية فى هذه الاغنيات كلها من سهولة الاحساس بحضور الزوج الميت ورؤية شكله وهيئته أو سماع صوته وحديثه .. ومن المؤكد أن هذه الاغنيات قد نبعت من وحدة أولئك الارامل ومن تأملهن الطويل فى ذكريات أزواجهن ، ولكن علينا أن نلاحظ مدى الحدة والرهافة التى تكتسبها هذه الذكريات المعاناة . قد تبدو لنا هذه العلاقة التى يتحدث عنها الارامل علاقة وهمية تماما ، بل قد يعسر علينا فهمها ، ولكنها رغم ذلك علاقة واقعية تماما فى تصور هؤلاء البدائيين ، بل انهم يؤمنون بها ايمانا جازما ، باعتبارها جزءا من عقائدهم ومسلماتهم .. وفى كل هذه الاغنيات التى وصلتنا من جزيرة بانوسمت ، ينطلق الخيال لممارسة دوره من خلال المشاعر والمعتقدات التى تكمن فى ذهن المغنى ، ومن هنا تأتى قدرتها الواثقة وصلابتها التى لا تجعلها تخطىء أو تنحرف فى انجذابها الواقعى تجاه عوالم مافوق الطبيعة .

وعلى العموم فانه على الرغم من تناول البدائيين لحياة ما بعد الموت ببعض الحذر وداخل حدود معترف

بها ، الا أنهم - على الرغم من ذلك - يسمحون لتأملاتهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هـذه الحدود المعترف بها - على النحو الذى توضحه الاغنيات السابقة " وقد يشترع الكهنة والسحرة بعض العقائد المنمقة والمرتبة عن حياة مابعد الموت كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang ولكن نادرا ماتحوز هذه العقائد شعبية كبيرة أو تتردد على ألسنة الناس الى الدرجة التى يظهر صداها فى اغنياتهم " وهـذا أمر طبيعى ، فالاغنية البدائية تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائى العادى أو يشعر به حيال الموت أو غيره ، بمعنى أنها ترتبط بالتأملات التى يثير وقعها فى نفسه كل ماهو ملهم ومقدس ، وغالبا ماتدور هذه التأملات حول الشكوك التى تعتور عقله ازاء العالم الذى يحيا فيه .

وكل هذه امور تستلزم معالجة تخيلية واضحة وصريحة ، تتيح للمغنى الحرية الكافية التى تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل اليه تأمله فضلا عما يمكن أن يصنعه . ومن ثم فان أقزام الجابون - بعد دفنهم الميت فى كهف أو شجرة - يتغنون بكل مايدور بخلدهم حول مصيره أو قدره :

القائد : ان أبواب دان مغلقة
الجماعة : مغلقة أبواب دان
القائد : ان أرواح الموتى تحلق مسرعة هناك
فى جماعات أشبه بالباعوض
التى تتراقص فى الليل
الجماعة : التى تتراقص فى الليل
القائد : كتراقص الباعوض فى الليل
عندما تتكاثف الظلمة تماما
عندما تموت الشمس
عندما تتكاثف الظلمة تماما
كتراقص الباعوض فى الليل
كزوابع اوراق الاشجار الميتى
عندما تزمجر العاصفة
الجماعة : عندما تزمجر العاصفة
القائد : انهم ينتظرون ذلك القادم
الجماعة : ذلك القادم
القائد : ذلك الذى سيقول : تعال انت ، اما انت فلتذهب
الجماعة : ذلك الذى سيقول : تعال ، اذهب
القائد : وسيكون خمفوم مع ابنائه
الجماعة : مع ابنائه
القائد : وهكذا تكون النهاية .

لاتخطط الاغنية هنا نظاما لحياة مابعد الموت ، وانما تهتم - فحسب - ببدايات هذه الحياة ، عندما تذهب الارواح - بعد فراقها للاجساد - الى كهف دان ، حيث تنتظر تقرير مصيرها . وتشير مقارنة الارواح بالباعوض أو بالاوراق الميتة الى هذه المرحلة التمهيدية بعد موت الجسد وقبل التحول الكامل للارواح الى كائنات هوائية مجنحة . وتكتفى الاغنية بهذا فقط ، فتكشف عن المرحلة الانتقالية التى تمر بها الارواح من حياة الى أخرى ، عندما يجمعها الاله خمفوم Khmvum سويا عند ابواب دان ، كى يقرر مصيرها " قد يكون لدى من يستمعون الى هذه الاغنية أفكارهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى ، ولكن ماتقدمه الاغنية كان فيما يرتبط بهذه المرحلة التى تصورها ، أما مابعد ذلك فانها تتركه بلباقة واضحة دون أن تجيب عن الاسئلة الاساسية المرتبطة بالموت . والانطباعات المتقابلة التى تثيرها الاغنية فى ذهن المتلقى (الانتقال من الضوء الى الظلام ، ومن العاصفة الى الهدوء ، ومن صلابة الارض الى هوائية الفضاء) وهى بالضبط مايهدف اليه المغنى ، وهو ينجح فى مهمته هذه ، لانه تمعن فى موضوعه تمعنا كافيا وأدرك مايعنيه بوضوح "

اذا كان الموت قد استثار الخيال البدائى ودفعه الى التحليق فى هذه العوالم ، فان طبيعة الالهة وغيرها من الكائنات المقدسة أو المتسامية قد أحدثت نفس الاثر . وكما خلع الخيال البدائى على الموت صفة الواقعية بتصويره فى صور انتزعها من الحياة اليومية ، فانه خلع على الآلهة نفس الصفة وجعلهم يحيون على الارض ويمارسون نشاطهم فى أسلوب بشرى مألوف . قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالآلهة على الاحلام أو التداعيات الغامضة التى يصعب علينا فهمها أو الامساك بها ، ولكن الاغانى التى تدور حول هـذه المعتقدات بها قدر ملموس من المعقولية والتماسك يرجع الى أنها تنظم فى سبيل غايات تعليمية أو تهذيبية أو فى سبيل اقرار البدائى داخل عالمه . وفى كل المعتقدات البدائية الراسخة ينتزع قدر كبير من عناصرها وتفاصيلها مما يرى أو يحس أو يدخل ضمن نطاق المجال الحسى للبشر " ونادرا ما تكون هذه الاغنيات صادرة عن القلب كما هو الحال فى اغنيات الموت ، وهذا يرجع الى انها تبنى حول أنظمة من الشعائر ، هى بدورها تقليدية ومنظمة بعناية مدققة . ومهمة المغنى فى هذا النوع من الاغانى هى أن يوضح العديد من الاشارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعائر - خصوصا تلك التى لم تتشكل تماما أو لم تتضح بالقدر بالكافى - ويقدمها بطريقة كاشفة . وحتى عندما تكون أغلب الشعائر مسلم بها تماما ، ولا يمكن لكلمات الاغنية أن تفهم جيدا دون الاشارة اليها ، فانه يمكن للمغنى أن يضيف شيئا جديدا . وفى هذا تكمن فرصته ، وهو يمكن أن يرتفع الى مستوى الفرصة ، بتأكيده على بعض الاشياء التى قد يراها أكثر أهمية من غيرها ، فيبرزها عن طريق استخدامه الحاذق للكلمات . وهنا تظهر الحاجة الى الخيال ، فهو وحده القادر على أن يهب الحياة للكثير من الاساطير التى تكمن وراء الشعائر التى يحاول المغنى تفسيرها ويضعها فى مساقها الحى "

وتحتاج الاغنية البدائية الى هذه الموهبة التخيلية

بوجه خاص عندما تدور حول العقائد الشامانية (١) أو الطوطمية . ففي اطار العقائد الاولى يؤمن الشاماني ايمانا مطلقا بقدرته على معرفة العالم الغيبي من خلال تعامله مع الآلهة والارواح خصوصا أنه قادر على تغيير شكله او التحليق في الهواء ، وفي اطار العقائد الثانية ينظر البدائي الى العلاقة بين البشر والحيوانات أو غيرها من الطواطم على أنهـا علاقة فيزيقية ، وغالبا ما يتسـع ذلك – في استراليا – ليشـمل كلا من دائرة الطـواطم الحيـة Living Totems ودائرة الاسـلاف الاسـطوريين Mythical Ancestors الذين هم أصل الحيـاة والذين يوجدون فعلا في مكان ما على وجه الارض . ومن المؤكد أن كل هذه المعتقدات تمد الاغنية البدائية بموضوع ثرى ، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل أو تسببه من غموض في الفهم . وعلينا الآن ألا نشغل أنفسنا كثيرا بما تعنيه الاساطير التي تدور حول هذه المعتقدات ، بل علينا أن نتقبلها على النحو الذي تظهر به في الاغاني ، وأن نحاول أن نرى كيفية البرهنة عليها بواسطة المعالجة التخيلية . وهنا أيضا يمارس الخيال دوره خلال حدود مقررة من قبل ، تماما كما كان يحدث في اغاني الموت ، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل أقصى مافي وسعه .. ان وظيفته تتمثل في جعل العقائد التي تكمن وراء الشعيرة واضحة وملموسة بقدر الامكان . قد تروغ بعض الاغاني من هذه العقائد وتتجاهلهـا ، أما البعض الآخر فانه يبدو كما لو كان لا يشـغل نفسه كثـيرا بها ، الا أنه يترك للحركات والاشارات المصاحبة للأداء فرصة الاهتمام بهذه العقائد . ولكن مع ذلك يتبقى – من هـذه المعتقدات والشعائر – قدر واضح يثير الخيال وينتهي به الى تحقيق الكثير خصوصا عنـدما يعالجها باحسـاس يبلور كل امكانياتها وعلاقاتها بالعالم العادي ..

ولـدى جمـاعات الـشيمانج Shaman بعض الاغاني التي ترتبـط بالشـينوي Chenoi وهو الهة أو كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتبث الحياة والحركة في كل كائناتها واشيائها . ونجاح هذه الاغاني في اقناع من يغنونها بأنهم وثيقو الصلة بالآلهة يستند الى قدرتهم على تخيل الالهة في رؤية تلقائية واضحة ثابتة ، وفي التعبير عن حقيقة الآلهة على النحو الذي يتبدى في الطبيعة ويتسامى بها – مع ذلك – الى مستويات مقدسة. وتتكشف المعالجة التخيلية التي يتحقق بها ذلك كله في الاغنية التالية التي ترتبط بازدهار الثمار في الربيع . ففي هذه الاغنية يقدم المغني (الشينوي) أثناء ممارستهم لعملهم وهم يهبطون من السماء كي يخلقوا ثمار الربيع ، وفي أثناء هذا التقديم تتجلى حقيقتهم الودودة المبهجة ، ويتخذ هبوطهم الى الارض طابعا مرحا رغم كل مايصاحبه من أعاصير :

فلنطرق طريق الشمس
ولنتسلق المرساة
ونهيج العواصف .
صفق بيديك
ان جدتنا فرحة
فرحا يبعث الضحك .

ان موضوع هذه الاغنية هو هبوط الشينوي الى الارض عبر أوس قزح – الذي يسميه المغني باسم طريق الشمس – وبهجتهم الصـاخبة عندما يصفقون أثنـاء تسلقهم الطريق ، ثم زيارتهم لجـدتهم التي هي روح الارض المشـاركة لهم في بهجتهم ومرحهم .. وتتنـاسب الاغنية مع حالة الازدهار التي يتسم بها الربيع ، عنـدما تتفجر عصارات الشجر وتدب الحياة في الكائنات . أما الايدي المصفقة فهي اشارة الى الرعد والعواصف التي يثيرها هؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم من السماء . وتكشف الاغنية – ببهجتهـا اللاهثة – عن المزاج النفسي لهؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم الصاخب والسريع الى الارض ، فضلا عن أنها تتسامى بالانفعالات التي يثيرها الربيع في كل من الآلهة والبشر وترتفع بها الى مستوى مافوق الطبيعة .. وفي الاغنية عنصر طائش يغلب عليه العنف ، وهـو عنصر يتناسب تناسبا مقبولا مع الربيع بكل مافيه من عواصف مفاجئة وحالات متناقضة تتحول من الهدوء الى الاعاصير دون أدنى انذار أو تمهيد . وعلى الرغم من أن هـذه الاغنية قد نبعت أساسا – شأنها في ذلك شأن كثير غيرها – من الموضوعات والعبارات الموروثة المستهلكة ، الا أنهـا خلعت على هذه الموضوعات والعبارات حيوية وتلقائية ، عندما بلورت روح الربيع وتسامت به الى المسـتوى المقدس . وهذا أمر توضحه أغنية أخرى مشابهة تلح على هبوط الشينوي الى الارض ، وهنا أيضا يقوم المغنون بأداء هذه الاغنية في حركات وايماءات يتقمصون فيهـا روح الآلهة في أسلوب مبتهج منفعل :

آه ، أوه ، واه
نهبط منزلقين على الصخور
بانغام النايات تنزل على الصخور
آه ، أوه ، واه
نحن عذراوات الربيع نهبط منزلقين على الصخور
ننـزلق على وجـه الصخر ، نهبط منزلقين على الصخور

(١) الشاماني Shaman صـفة مهنيـة تطلقها بعض الجماعات البدائية في سيبريا على الشخص الذي يقوم بأعمال كل من الكاهن والطبيب والنبي . اما الشامانية Shamanism فهي مذهب ديني يعتقـد تابعـوه بشيء من الصلة بينهم وبين آلهتهم . هذا وتقوم العقيدة الشامانية على شيئين اساسين : أولهما الايمان بما يسمى بالآلهة الثانوية ، وثانيهما الايمان بقدرة الشاماني على التأثير في هؤلاء الآلهة . وعموما فان اللفظة ترتد الى أصول منغولية مغرقة في القدم (المترجم)

فلتقعقع الدروع ، نهبط منزلقين على الصخور

ان الشينوى يهبطون على الصخور لانها طريقهم الموصل الى الارض . ولا تصنع الاغنية شيئا اكثر من اعلان قدومهم ، أما المغنون فيقومون بتمثيل حركات الهبوط من خلال الايماءات والحركات المصاحبة لادائهم الاغنية . وتتشابه طريقتهم فى الاداء ، بكل ما فيها من بساطة وسذاجة ، مع العاب الاطفال ، الا انها تقدم رؤية تخيلية امينة للآلهة ، وهى رؤية تتصاعد بتصاعد انفعالهم المتزايد .. أما عندما ينتهى الشينوى من اعمالهم ويعودون الى أماكنهم فى السماء ، عندئذ تغنى هذه الاغنية :

فلنصعد – يارفيقى – الى طريق الشمس
الى طريق الشمس
طوح أسلحتك تجاه الشرق
فلنصعد – يارفيقى – فلنذهب
متارجحين ناحية الشرق .

ان الآلهة قد أصبحوا احرارا يستطيعون العودة الى حيث أتوا ، وغالبا ما تكون هذه اللحظة هى لحظة الهدوء الذى يعقب العواصف ، حين لا يحتاج الآلهة الى أسلحتهم الراعدة العاصفة ، فيندفعون متارجحين ناحية الشرق حيث أتوا ، وقد يظل بعضهم راقدا داخل قوس قزح الذى ينظر اليه السيمانج على أنه ثعبان مقدس ، تنبعث منه الحياة بأكملها . هذا ، ويرتبط الشينوى أوثق ارتباط بالازهار ، ويكشف لهوهم بها عن طبيعتهم المبهجة :

انهم يقطفون ازهار الحدائق
ويلعبون عند نبع الماء
يجرى واحدهم وراء الآخر فى سعادة
كل الشينوى معا
يتجولون ويتقافزون معا
ضحكاتهم عالية .
انهم يعشقون الروائح
تروقهم الروائح الجميلة
يقطفون معا
يقطفون الازهار
الشينوى سعداء
الشينوى يدللون الازهار
ويجمعونها فى صدورهم
ويبحثون عن الفواكه ، أثناء تقافزهم عبر الحدائق.

يستمتع الشينوى هنا بمرأى الفواكه والازهار وباللعب بها لانهم هم مصدرها وأصل وجودها ، وهو أمر تعبر عنه الاغنية فى أسلوب حسى تلقائى . ويلح المغنى على الصفات المبهجة فى الآلهة ، بل ينميها عبر تقديمه لهذه الحديقة المزهرة ، التى يستطيع الآلهة أن يستمتعوا فيها بشم كل الروائح التى تخضع لنفوذهم والتى هى جزء من طبيعتهم ..

تنجح كل أغنية من الاغنيات الثلاث السابقة فى تأدية غايتها الخاصة ، وذلك بالحاح كل منها على فكرة تخيلية بعينها ، فالاولى تهتم بقدوم الشينوى فى الربيع ، وتقدم الثانية عودتهم الى السماء ، أما الثالثة فتصور استمتاعهم بشم الازهار التى كانوا هم السبب فى ازهارها والتى يعد اريجها قسما من طبيعتهم الخاصة . ويفلح المغنى فى تخيل هؤلاء الآلهة الغادين الرائحين ، خصوصا عندما يخلع طابع البهجة على كينونتهم المقدسة ، موحدا بينهم وبين العالم الفيزيقى الذين هم مسئولون عنه . لذا لا تعتمد معالجته الفنية على التوسل أو التضرع الى المشاهد الفيزيقية الملموسة – رغم أن هذا قد يساعد فى اداء الشعيرة – بقدر ما تعتمد على تصوير الحالة النفسية التى تسود الربيع وتكمن خلف مظاهره الفيزيقية . وليست هذه حالة الربيع فحسب بل هى حالة الآلهة فضلا عن أنها تعكس معنى وجودهم فى الطبيعة أيضا . ولا يترك المغنى لخياله العنان أثناء وصفه أفعال الآلهة بقدر ما يفعل أثناء تفسير تلك الافعال فى أسلوب عاطفى مفهوم ، أما وصف الافعال فهو موجود فى موروثة الدينى ويمكن ملاحظته فى الشعائر . انه يبدأ أداء الاغنية وفى ذهنه فكرة واضحة عن هؤلاء الآلهة، وعن طريق هذه الفكرة ينفذ من المظهر الخارجى للطبيعة الى مزاجها النفسى ومعناها الداخلى ، وهو يفعل ذلك دون أدنى اهتمام بأى شيء آخر .. وهذا أمر طبيعى تماما بالنسبة للمغنى أو الشاعر البدائى ، ولكنه هنا يأخذ شكلا خاصا ، فالارض مليئة بالارواح التى لا يمكن أن تفصل عنها بل لا يمكن أن تفهم بدونها . وتؤدى الاغانى على هذا الاساس ، تتجمع مابين الطبيعى ومافوق الطبيعى فى مشهد واحد ، هادفة – فى المحل الاول – الى الكشف عن شيء ما يمكن بالفعل فى كل من الشينوى ومظاهرهم الفيزيقية ، ومن هنا تستقطر الاغنيات شعرا طروبا رشيقا.

وتحتاج الاغنيات الشامانية الى نفس هذا النوع من الخيال الذى يهتم بالمظهر المادى للموجودات وبمعناها الروحى فى نفس الوقت ، وهذا أمر طبيعى ، طالما ان هذه الاغنيات تحاول أن تشرح المغزى الداخلى للمعتقدات الدينية .. أما الاغنيات الطوطمية فانها – على الرغم من تشابهها الظاهرى مع الاغنيات السابقة – تبذل اهتماما أقل بالمغزى الروحى وتلح أكثر على التقديم الفيزيقى لموضوعاتها . انها تهتم اهتماما كثيرا بالاسلاف الاسطوريين، الذين يعتقد بوجودهم فى مكان ما من الطبيعة ، يمارسون فيه وظائفهم الخاصة . وتقدس الجماعات الطوطمية هؤلاء الاسلاف تقديسا كبيرا ، بل انها تستحضرهم وتتوسل اليهم عن طريق الرقصات الشعائرية التى تصاحب الاغانى، وهذا أمر واضح بشكل خاص عند جماعات الآراندا ، الذين يقدمون – من خلال العديد من اغانيهم – صورا حية لهؤلاء الاسلاف على النحو الذى يتخيله كهنتهم . قد يكون لهؤلاء الاسلاف كينونتهم الخاصة وأماكنهم البعيدة عن البشر ، ولكنهم يوجدون على الارض ويرتبطون ارتباطا

شديدا بها ، ومن ثم فعليهم أن يشاركوا فى طبيعتها . ولا يحتاج هذا النوع من الاغانى الى أن يشغل نفسه كثيرا بوظائف هؤلاء الاسلاف ، طالما أن هذه الوظائف معروفة تماما ويسلم بها كل انسان داخل الجماعة . ومايطلب من الاغانى فى هذه الحالة هو أن تقدم الاسلاف بطريقة بشرية - أى كما لو كانوا بشرا .. وهذا يمكن أن يحدث عندما تصفهم الاغانى فى لغة تقربهم من مستوى البشر فى الرؤية والفهم والتعامل . قد يكون بين الاسلاف وبعضهم علاقة أبوة أو بنوة ، ولكن الاغنية التى تحتفى بهم لاتهتم كثيرا بتحديد معنى هذه العلاقة لانها تشغل أساسا بهم على النحو الذى يوجدون عليه فى قمم الجبال متطلعين الى شروق الشمس :

تتوهج قمم الجبال

تتوهج جبهة الجبل الجسور .

« الآباء والابناء الذين هم أغلى مالدينا

تقذف السماء الشهباء من فوقهم برماح الاضواء »

« الآباء والابناء الذين هم أغلى مالدينا

تقذف الشمس من فوقهم برواح الاضواء »

تحلق رسل الطيور المغنية صوب السماء
عندما ينبثق الصباح ، تحلق فوق السماء

تحلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

نعم ، تحلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

ينشدون غناءهم دون انقطاع

تغنى الطيور أغنياتها
نعم ، عندما يشق الصباح الفتى طريقه عبرالسماء
تصدح الطيور فى زحام صاخب

يستمتع الثعبان الملون بالشمس

على الارض الناعمة المواجهة لجحره

وعندما يعم الضوء الارض تظهر حيوانات الكنغر الصغيرة وتتقافز عبر الصخور :

عبر الوهاد تحت هذه الغابات الكثيفة

يتقافزون صوب المرتفعات

انهم يظهرون من خلل كومات الاحجار الصغيرة

انهم ياقون هناك يرقبون الطريق

يقف صغارهم فى مقدمة الجرف

ينظرون - ساكنين - الى القاع

يستمتع الغرس العجوز بالشمس

وتلهو أقدامه بالاحجار الصغيرة

توجد هنا ملاحظة عاطفية تعطى تماسكا لذلك العالم الجبلى الذى يظهر فيه الاسلاف ابان الفجر ، ولكن استخدام الملاحظة على هذا النحو يشير الى المعالجة التخيلية الخالصة لذلك العالم . ان مبدع الاغنية يسائل نفسه عما يمكن أن يوجد فى الجبال عند الفجر ، ومن خلال اجابته على ذلك تتشكل صور الاغنية . وعلى الرغم من أنه انتزع تفاصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفة الا أنه أعاد تشكيلها بطريقة تخيلية لاتقدم العالم الجبلى كما يراه الاسلاف فحسب وانما توضح مايلفت انتباههم فى هذا العالم أيضا . وهذا يجعلنا نشعر باقترابنا منهم ويجعلنا نرى المشهد كله من خلال نظرتهم السامية ، مما يقربهم أكثر الى دائرة البشر ويضعهم فى اطار العالم الفيزيقى الذى يرتبطون به ..

ان حياة الاسلاف فى هذه القمم الشاهقة لها مهابتها وغموضها الذى يؤرق خيال البدائى . انه يؤمن بقدرتهم على رؤية الارض المنبسطة أسفلهم وبأن يفرضوا عليها سلطانهم الغريب ، ولكنه يرى أن هذه السلطةتسبب لهم بعض المتاعب ، لانها تربطهم بقمم هذه الجبال دون أن تسمح لهم بالتحرر منها . وهذا أمر طبيعى فللعقل البدائى منطقه الصارم الذى لايستهين بالقيود التى تفرضها الواجبات على الاسلاف ، ان قوتهم تحتم عليهم أن يؤدوا الواجب ،



وأداء الواجب له قيوده - رغم كل شيء . ومن هنا تؤمن الجماعات البدائية التي تسكن جبل الوتا Iloata - الذي يقع في منتصف سلسلة جبال ماكدونال - بأن عددا من النساء الاسلاف يسكنون قمم الجبال منذ فجر الخليقة لذا يرددون اغنية طويلة تصور حياتهم ، بكل ماتحتويه هذه الحياة من مهابة ومشقة وشجن :

«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم
علينا أن نبقى هنا يامعشر الاخوات»
«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم
فلنسترح هنا يامعشر الاخوات»
تهب الرياح الشرسة من الشمال
تهب الرياح الشرسة من الشرق
لاتكف الرياح الشمالية عن الهبوب
لاتكف الرياح الشرقية عن الهبوب
لاتكف الرياح الشرقية عن الهبوب
لاتكف الرياح الجنوبية عن الهبوب
تصرخ صقور الجبل عند انقضاضها على القاع
تساقط من قبة السماء الى القاع
انها تنقض في سرعة عنيفة
تنحدر التلال في خطوط مستقيمة
تنحدر حتى أسفل القاع واحدة اثر اخرى
تنحدر صوب السفح حيث يتقافز الكنغر
تنحدر مواطن الاعشاب واحدة اثر أخرى
« تتشابك افرع الاشجار المقدسة وتتداخل
وتتعانق افرع أشجار الفاكهة

ذلك هو المجال الرحيب الذي تصل الاغنية ، اننا نرى الاسلاف من النساء في أماكنهن القصية المهيبة حيث تترامى الارض من أسفلهم .. ولكن عند هذه النقلة تتحول نغمة الاغنية ، ويظهر موضوع جديد ، اذ تبصر الاسلاف او الجدات صديقات لهن يقفن على قمم الجبال الاخرى ، ويشرن اليهن داعيات للزيارة . ولكن الاسلاف الجدات لايستطعن تلبية الدعوة ، طالما انهن مقيدات الى أماكن عملهن :

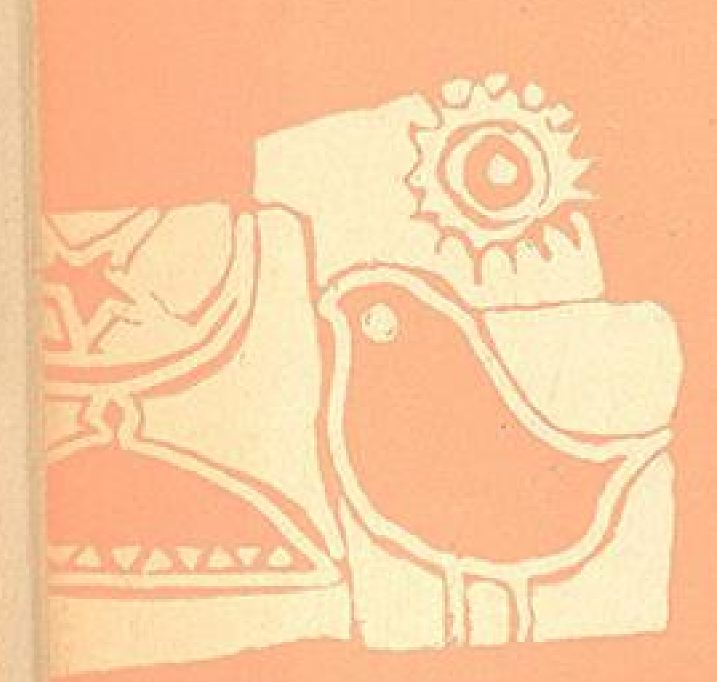
«انها تشير الى بأذيال الفئران الطويلة
تدعوني الى الحضور»
لقد جعلتها هذه الدعوة تبكي
وتتساقط دموعها الغزيرة
تميل برأسها عند حافة الجبل
وتنهمر قطرات الدمع على وجنتيها
تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها
تدير تلك الدموع رأسها
تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها
دموع فوق دموع ، مرارة يصحبها يأس .

ان الاسلاف الجدات يعانين من يأس محزن ، لانهن - رغم قوتهن الهائلة - لايستطعن تلبية دعوة الصديقات ويفارقن أماكنهن . قد نظن لاول وهلة أن هذه ليست الا أوهام انتهى اليها مبدع الاغنية عندما حاول أن يتأمل حياة اولئك الجدات من الاسلاف ، أثناء انفرادهن فوق القمم . وقد يكون هذا صحيحا ، لكن من المؤكد أن كلمات الاغنية تقدم موقفا دراميا خالصا ، فالجدات مقيدات في أماكنهن بحكم اجباتهن ، وهن على هذه الحال منذ بدء الخليقة ، حيث يرقبن الحياة البشرية التي يشرفن عليها الى الابد . ويعاملهن مبدع الاغنية - رغم ادراكه لطبيعتهن المقدسة - على أنهن نساء ، وبما أنه يعرف طبائع النساء ، ويدرك تقديرهن للواجب وارتباطهن به ، فانه يفسر حياة الجدات الاسلاف من خلال خبرته البشرية وتعامله مع النساء من حوله . ان خيال المغنى يمارس دوره هنا لتحقيق غاية محددة ، فهو يحاول أن يفتش في أعماق المشهد المنظور بحثا عن مغزاه الداخلي ، وهو ينجح في ذلك ، لانه يراقب مجتمعه الانساني في حساسية فائقة ، ثم ينتقل - دون أن يعي - من هذا المستوى الانساني الى غيره من المستويات الروحية المتسامية .

ان الخيال البدائي يتعامل أساسا مع مافوق الطبيعي وغير المحسوس ، فضلا عن أنه غالبا مايندفع الى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقق الاهداف التي تفرضها عليه موضوعاته الخاصة .. وهو يقدم الى عقل المتلقي شيئا مرئيا ، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور . وتنبع قدرته على تحقيق ذلك من حدة ورهافة الاحساسات البدائية ، فعلى هذه الاحساسات يعتمد نشاطه وواقعيته ايضا . ومن المؤكد انه لن يكون ناجحا على هذا النحو مالم تكن نتائجه أو أعماله على هذا القدر من الصلابة والبصرية . وليست احساسات البدائي اكثر حدة من احساساتنا فحسب بل انه يعتمد عليها في حياته اليومية اكثر مما نعتمد نحن .. انه يطور وينمي معرفته الحادة والعميقة بمشاهد العالم من حوله ، بل يمزج أغانيه بهذه المشاهد ، وهذا أمر طبيعي طالما أن دياناته وعقائده الطوطمية ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه المشاهد . ورغم ايمانه اللامحدود بما فوق الطبيعي الا أنه يحيا في عالم واحد فحسب ، عالم يرتبط به الاحياء والاموات على السواء ويلتحم به الطبيعي ومافوق الطبيعي في نفس الوقت . وبما أنه لايضع أى فارق بين عالم الطبيعة وعالم مافوق الطبيعة ، بل يؤمن بأنهما عالم واحد من حيث التأثير ، فانه يستخدم مايعرفه عن العالم الاول ليشكل به أفكاره الخاصة عن العالم الذي لايعرفه والذي لايتشكك - مع ذلك - فيه أو ينكر وجوده . ان خيال البدائي ليس الا توسيع لملاحظاته وادراكاته ، بمعنى أنه يستخدم مدركاته الحسية وملاحظاته على الاشياء من حوله كي يخلق بها عوالم غيبية تخضع لما يعرفه هو وأبناء جنسه عن عالمه الفيزيقي الذي يحيا فيه ..

ترجمة «جابر عصفور»

أبواب المجلة







تحسين عبد الحى

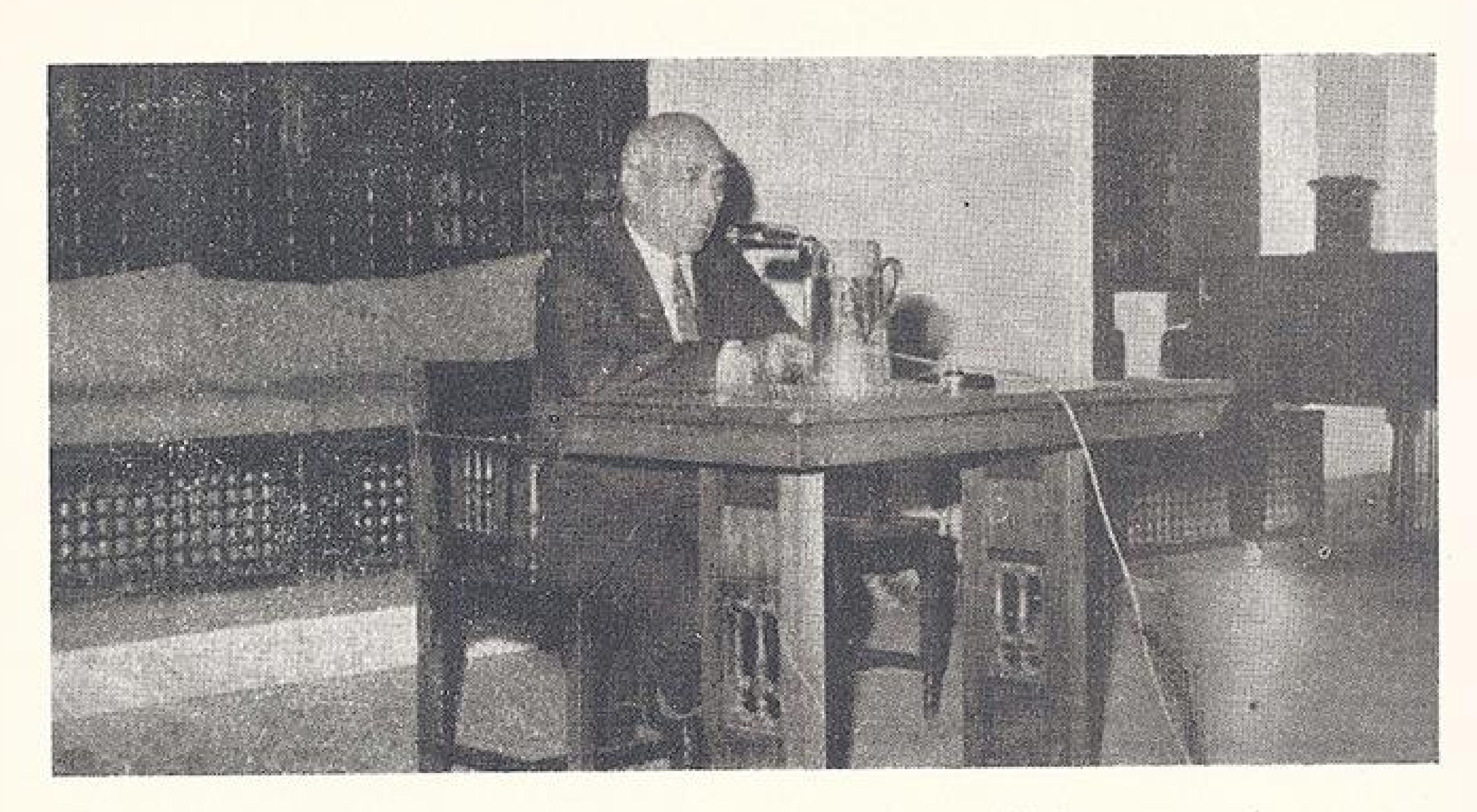
الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا

فى محاضرته عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، التى أقامتها أكاديمية الفنون ، بالاشتراك مع الجامعة الامريكية بالقاهرة ، **تحدث الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا** ، وقدشرح الدكتور عبد الحميد يونس فى هذه المحاضرة ، بعض النقاط وصحح بعض المفاهيم التى ترتبط عادة بالفن الشعبى والفولكلور ·

قال الاستاذ المحاضر :

عندما بدأ الاهتمام بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ، عندنا ، حاول الذين تبنوا هذا الاتجاه أن يكتسبوا له مواقع تشجعه على الاستمرار والتطور ، وتوسع دوائر الاهتمام به ، وخاصة أننا عندما بدأنا بصفة عامة ، نخضع حياتنا للتخطيط أصبح المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وهو وليد هذه الرؤيا الجديدة ، هو المكان الذى يضم بلجانه المختلفة معظم أو كل الاتجاهات الادبية والفنية فى مجتمعنا ، ولكن أصحاب الأدب الرسمى رفضوا الاعتراف بالأدب الشعبى ، ومن ثم ترددوا فى انشاء لجنة خاصة بالأدب الشعبى ، شأنه فى ذلك شأن مختلف الأنشطة الفنية والأدبية والفكرية ·· ومع هذا ، وبعد طول معاناة وجهد ، اعترف أصحاب الأدب الرسمى ، بالأدب الشعبى ، ولكنهم وضعوه تحت اسم الآداب الدارجة ·· ثم تطورت هذه اللجنة ، وأصبحت لجنة الفنون الشعبية ، احدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وتبع ذلك تأسيس مراكز متخصصة تعنى بالتسجيل والرصد ، الخاص بالفن الشعبى ، وكان أيضا مركز الفنون الشعبية ، الذى هو فى طريقه الآن لكى يصبح وحدة أساسية من وحدات أكاديمية الفنون ·

وعلينا الآن أن نتحدث عن الفولكلور فى عصر التكنولوجيا ، ويحتم علينا ذلك أن نصحح خطأ مازال شائعا ، وهو أن الفولكلور ، مفهوم يطلق على المجتمعات المتخلفة ، أو هو ـ بصورة أوضح ـ ما يصدر عن الجماعات المتخلفة ، أو الذين يعيشون فى القرى · الا أن النظرة المعاصرة للفولكلور تغيرت كثيرا عن ذى قبل ، وذلك بفعل تقدم الدراسات الانسانية وظهور شعبة الدراسات الأنثروبولوجية ، وما تبع ذلك من دراسات العادات والتقاليد الاجتماعية · أثبت هذا التقدم



الدكتور عبد الحميد يونس يلقى المحاضرة

أن الفولكلور ليس هو مارسب فى مكنونات النفس لكى يظهر بصورة عصبية ، وظهر أيضا أن الفولكلور ليس هو المرتبط دائما بالبسطاء والسذج من الناس الموجودين فى قاعدة البناء الاجتماعى ، حيث ثبت من الملاحظة الموضوعية أن الكائن الانسانى فى أى مرحلة أو أى طبقة له فولكلوره الخاص به ٠ وبهذا أصبحت المادة الفولكلورية ، مادة انسانية يشترك فيها من يعيشون فى المدن ، أو فى القرى أو فى البادية أو فى أى مكان ٠

وعلينا هنا أن نحدد بعض المقومات الأساسية للمادة الشعبية :

انها أولا ـ **مادة عريقة تقليدية** ، ولكنها ليست كالأدب المدون ، لأنها مادة مرنةمتطورة باستمرار ويعاد صياغتها بطرق مختلفة ، فكلما تطورت العلاقات الاجتماعية سواء فى علاقات الانتاج أو فى غيرها ، يعاد صياغة المادة الشعبية بالرؤيا الجديدة للحياة ، ومن ذلك يظهر لنا أن التقليدية فى هذه المادة ، تقليدية متطورة ومستمرة ، حيث تتعدل مضامين وأشكال مختلفة ، بمضامين وأشكالجديدة ، فالتقليدية والعراقة ليس معناها جمود المادة الشعبية ٠

والحقيقة الثانية : انالمادة الشعبية هىالوسيلة الوحيدة للانسان للتعبير عن نفسه ، لأنها بخلاف غيرها ، ليست مفروضة من الخارج ، فهى وسيلة لجمع ثقافته ، لأنها مع التقاليد التى تقوم عليها ، تعتبر محصلة الثقافة التى يحصلها الأفراد من المجتمع ٠

تصوير محمد النجعاوى

والمادة الشعبية بذلك ليست مادة الجهالولكنها مادة مثقفة ، ومثقفة ، وفى الأدب الرسمى تكون الشخصية الذاتية المفردة للكاتب او المؤلف واضحة ، أما فى الأدب الشعبى ، فان الذاتية تتلاشى فى المجموع ، وقد افترضنا خطأ أنه طالما اختفى الطابع الذاتى للعمل الفنى الفولكلورى فانه يكون معدوم المؤلف ، ولكن الحقيقة أن له مؤلفا من الناس جميعهم حسب رؤياهم الخاصة ، وأوضاعهم الاجتماعية على مر العصور ٠

يأتى بعد ذلك الطابع الانسانى فى المادة الشعبية ٠٠ فاذا كنا نعيش اليوم فى اطار التقدم والتطور المادى الذى يسير بخطى متزايدة السرعة نتيجة للمخترعات الآلية الضخمة والحديثة ، فان التطور الاجتماعى لا يسير بنفس معدلات التقدم الآلى ٠ ففى الحياة الآلية لا توجد علاقة ما بين الانسان وبين المادة التى يعاد تشكيلها ، أما فى الصناعات الشعبية فان العلاقة بين الانسان وبين المادة التى يعاد تشكيلها ، علاقة ذاتية وموصولة فالصانع الشعبى يعانى من الملالة فى بعضالاحيان وهذه الملالة تقوده دائما الى التنويع والى الابتكار، محاربة للملل ، ولهذا نجد الصانع الشعبىيحدث تعديلا نمطيا ، مثال ذلك صانع القلل عندما يضيف اللون ، أو تغييره المستمر للشكل باضافة أو استحداث التعديلات فى تكرار الوحدات الزخرفية ، وفى مواضعها من التكرار ، وهو فى ذلك ينزع الى الابتكار بعكس الصناعات الآلية ، التى لا يوجد فيها أى نوع من العلاقة بين الانسان وبين المادة التىيعاد تشكيلها ، فتصبح النمطيةالتى

نشكو منها فى المصنوعات الشعبيــة ، جامدة لا تتدبل فى الصناعات الآلية ، وقد قاد هذا الى التفكير فى المجتمعات الآليــة ، الى اذكاء الجانب اليدوى واستعــارة التصميمات اليــدوية التى تتوافر فيها العلاقة بين الصانع اليــدوى والآلة للاستفادة منها فى الأعمال الآلية ، محــاولين أن يربطوا بين الانسان والمصنوع فى تصورهم ٠

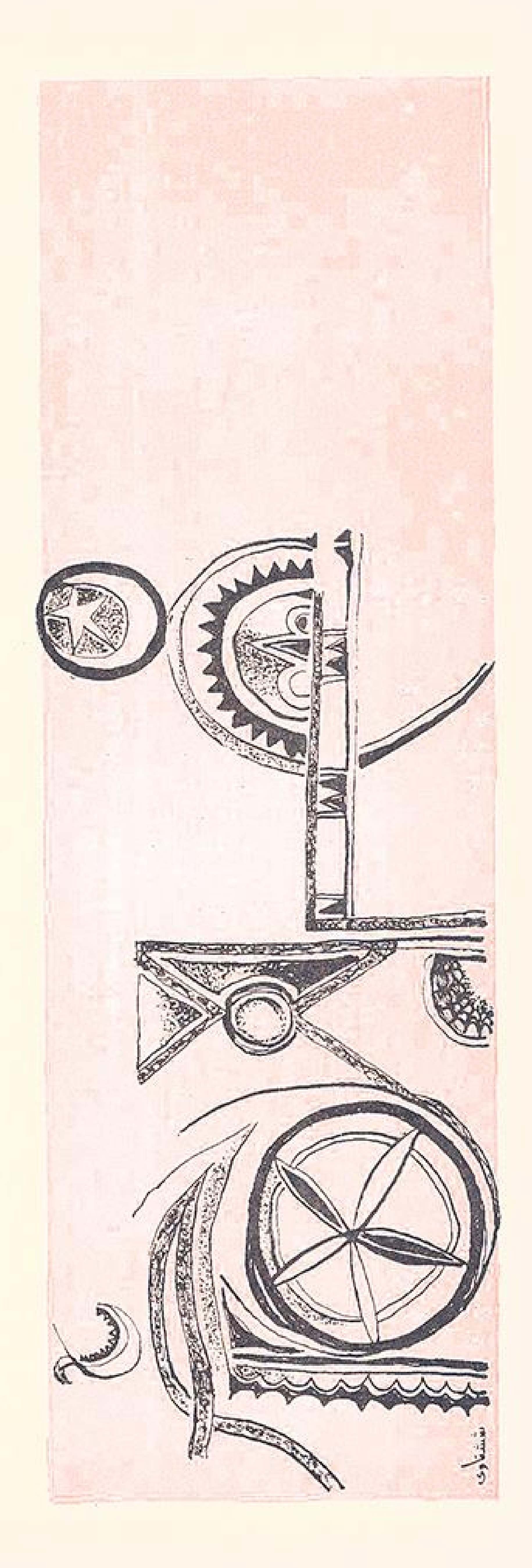
واستطرد الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك فى شرح أهمية المخترعات الحديثة فى تدعيم وتطوير الفنون الشعبية ، فحدث المستمعين عن أهمية الدقة فى النقل الى المتلقين ، فبدلا من استخدام الراوى لالقاء المأثور الشعبى ـ أصبح التسجيل الصوتى ـ يعتبر ثورة هائلةفى تسجيل المأثور الشعبى ٠ اذ أن الرواة مهما كانوا دقيقين فان مجرد اختلاف اللهجات ، لا يعطينا الدقة التى نجدها فى تسجيل الصوت ، أو ما يمكن تسميته بالوثيقة الصوتية ، لأنه يعطينا الحقيقة كاملة ٠

فاذا أضفنــا الى ذلك (الصــوت) ـ الحركة (التصوير) حصلنا على حقيقة أدق ، بالصــوت والصورة ، لأنها تكون أقرب الى الواقع الموضوعى من التسجيل اللفظى (الـكتابة) أو التسجيل الصوتى فقط ٠ لأنه وفى أحيــان كثيــرة تكون الايماءة ، أو الاشارةوالحركة هامة ومكملة للدلالة على المقصود ٠ واذا كانت المادة المنقولة بالصــوت جعلت الانسان المعاصر يأخذ أكثر مما يعطى ٠٠ الا أنها استطاعت بالوسائل التكنولوجية الحديثة أن تصنع ما يمكن تسميته باللحظة العالمية ، ومن ثم لم تعد الأمية حاجزا كبيرا يحول بين الانســان وبين المـامه الفعلى بمحصلة تلقائية تساعده على أن يعيش مجتمعه ، وعالمه فى آن واحد ٠ ولقــد ساعد التقدم التـكنولوجى على تصحيح مفهــوم الفولكلور ، حيث أصبح جزءا من الكائن الانسانى نفسه ، حتى الآلة الكبيرة التى اقتحمت مجــال التفكير الانسانى وهو العقل الالكترونى ، فقــد استطاعت استعادة ما يريده الانسان من معلومات لها قــدر من التشابه ٠ والعقــل الالــكترونى لا يســتطيع على الاطــلاق أن يقضى على المــادة الفولــكلورية ، وقصــارى ما يســتطيع العقل الالكترونى أن يفعله هو تطوير المادة الفولكلورية٠

وسيستمر الجانب الانسانى رغم كل هذا التقدم التكنولوجى قائمــا وموجودا ، وستظل المــادة الفولكلورية تتغير ، أو تتعدل ، وتتطور ولــكن جانبها الانسانى سيظل موجــودا ، لأن الانســان سيظل انسانا مهما تكن الأمور ٠

***

ولن تفنى المادة الفولـكلورية لأنهـا مرتبطة بالانسان ، وستظل تعالج انسانية الانسان لأنها نتاج عقله ومن خلجات وجدانه ٠



الحرف اليدوية وصناعاتنا الشعبية

خطت وزارة الثقافة والاعلام خطوة موفقة بانضمامها الى مجلس الحرف العالمى ، والمجلس هذا مؤسسة عالمية ثقافية مرتبط بمنظمة اليونسكو ، تشارك فيه حسب الاحصائية الاخيرة (٦٦) دولة كأعضاء مساهمين ومشاركين فى المؤتمرات الدولية التى يعقدها المجلس .

ويعمل المجلس على التعريف بالحرف اليدوية والصناعات الشعبية الهيئات والمؤسسات والدول المنضمه اليه عن طريق النشرات التى يوزعها ، والتى تضم أخبار وصور الصناعات الشعبية لأعضائه على أكثر من خمسمائة عنوان فى مختلف أنحاء العالم ، كما يعمل المجلس على تبادل الخبرات والتدريب والمشاهدة والمساهمة فى تحسين الانتاج اليدوى الشعبى والاكثار من الصناعات الشعبية وتعميمها وتبادلها وفتح الأسواق العالمية لتصريفها .

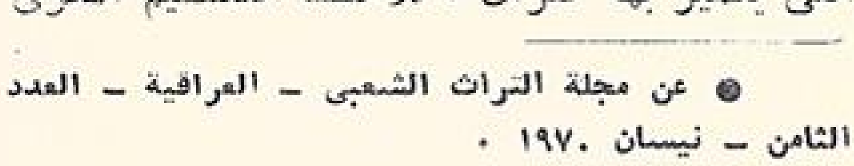
عقد المجلس ثلاثة مؤتمرات ، اقيم الأول منها عام ١٩٦٤ فى مدينة نيويورك وعقد المؤتمر الثانى فى مدينة مونترو فى سويسرا عام ١٩٦٦ وعقد الثالث في مدينة بيرو عام ١٩٦٨ ، أما المؤتمر الرابع فسيتم عقده فى دبلن عاصمة ايرلندا عام ١٩٧٠ ، وهذا المؤتمر الأخير يؤمل أن تشارك فيه وزارة الثقافة والاعلام بعد انضمامها الى مجلس الحرف العالمى .

وتأتى أهمية مساهمة وزارة الثقافة والاعلام فىهذا المؤتمر بكونها تشارك فيه لأول مرة والمؤمل أن تعمل الوزارة على التعريف بالصناعات الشعبية العراقية ، وفتح الأسواق العالمية لها بالتعاون مع المجلس المذكور .

كما أن مدى أهمية الصناعات الشعبية العراقية ، تأتى من أنها كثيرة التنوع ومتعددة الأصناف والأشكال ، وهذا ناتج عن اختلاف مناطق العراق بعضها عن البعض من الناحية الجغرافية والسكانية ، فالصناعات الشعبية فى شمال العراق تختلف اختلافا بينا عن تلك التى فى وسطه وجنوبه .

وان تطلعنا الى المناطق الجغرافية الثلاث التى يتميز بها العراق ، للاحظنا التقسيم الحرفى





● عن مجلة التراث الشعبى ـ العراقية ـ العدد الثامن ـ نيسان ١٩٧٠ .



وتنوعه بصورة واضحة ، وعلى الأخص المواد الأولية المستعملة فى هذه الصناعات الشعبية .

ففى المناطق الشمالية حيث الجبال والمقالع الحجرية والغابات والمراعي نجد أن هذه المنطقة تتميز بصناعاتها الشعبية التى تتمثل بالنحت على الحجر والرخام والحفر على الأخشاب بالاضافة الى الصناعات الفخارية والحياكة والتطريز وصناعة النحاسيات والأنسجة المصنوعة من المرعز والبسط والسجاجيد الصوفية ، وتتميز أيضا بنوع من البسطة الصوفية غير المنسوجة بل المضغوطة المسماة محليا (الكجا) أو الجبنة ، وتشتهر المدن والقصبات التالية بالصناعات الآنفة الذكر :

الموصل ، كركوك ، سليمانية ، عقرة ، دهوك ، سنجار ، عمادية ، قره قوش وطوزخورماتو .

●

ونلاحظ ان المنطقة الجنوبية حيث تكثر أشجار النخيل والقصب والبردى فانها تستعمل كمواد أولية لصناعة الحصران والسلال والحبال وصناعة القوارب والزوارق : وأشهرها المسمى بالمشحوف بالاضافة الى صناعة السجاد والبسط من الصوف والمرعز ، ومن أهم المدن التى تنتج هذه الصناعات البصرة ، القرنة ، العمارة ، الديوانية ، الناصرية والسماوة . وتكاد قصبة الهوير تنفرد بصناعة المشحوف .

أما المنطقة الوسطى حيث تتوفر معظم المواد الأولية التى تأتيها من الشمال والجنوب أو الموجودة فيها بالذات . فان أهم الصناعات التى توجد فيها صناعة الكاشي والموزائيك والتطريز ، وصناعة الفخاريات والنحاسيات والبسط والسجاد والصياغة الذهبية منها والفضية . وأهم المدن التى تتوفر فيها هذه الصناعات : بغداد الحلة ، كربلاء ، الحى والمدحتية .

ويكاد ينفرد العراق بحرفة يدوية ، وصناعية شعبية يتميز بها عن غيره من أقطار العالم ، وهذه الحرفة هى صياغة الفضة المطعمة بالميناء ، والتى تؤديها طائفة معينة ، هى طائفة الصابئة أو المندائين وتنتشر هذه الصناعة الحرفية فى كل من بغداد والبصرة والموصل والعمارة .

●

ولابد لنا أن نذكر هنا ، أن انضمام وزارة الثقافة والاعلام الى مجلس الحرف العالمى سبقته خطوة أخرى لا تقل أهمية عن هذه ، **وهى قيام الوزارة بتأسيس أول متحف الأزياء والمأثورات الشعبية فى العراق** ، وقد أخذت مديرية الآثار العامة على عاتقها تنفيذ المهمة فاوفدت لجنة من ذوى الخبرة والاختصاص ، تجول انحاء العراق من أقصاه الى أقصاه ، تجمع وتشترى الأزياء الشعبية والصناعات والمواد الاثنوغرافية لغرض تنسيقها وعرضها فى متحف الأزياء والمأثورات الشعبية ، وذلك للحفاظ على أصالة هذه الأزياء الشعبية . وهذه الصناعة ، وليكون المتحف واجهة عريضة لمختلف الصناعات الشعبية العراقية . والذى يلاحظ أن أغلب الصناعات الشعبية أخذت بالاندثار والبعض منها قد اندثر فعلا .

والذى نريده من بعد هذا كله أن يعمل الحرفيون الشعبيون على تحسين انتاجهم والمحافظة على اصالة صناعاتهم الشعبية وابراز تراث العراق الحضارى فيما ينتجون ويصنعون .

إلى متى نهمل موسيقانا الشعبيه

ينظر خبراء الموسيقى الشعبية الأوربيون الى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط ـ وعلى وجه الخصوص بلاد المنطقة العربية ـ على أنها حقول موسيقية شعبية غنية لم تكتشف بعد ، وأن أهميتها ترجع الى جذورها العميقة المتصلة بحضارات عريقة قديمة .

وفى ضوء هذه النظرة قام فى السنوات القليلة الماضية ، عشرات الموسيقيين من ألمانيا ، وايطاليا ، والدانيمارك ، ورومانيا ، وأمريكا ، واليابان ـ بجولات فى معظم البلاد العربية ، بحثا عن الموسيقى الشعبية فى الجبال والوديان والصحراء والسواحل ، ومن الضرورى أن تكون أهداف هؤلاء الموسيقيين من دراسة الموسيقى الشعبية فى المنطقة العربية ـ مختلفة ـ كما أنه من الأمور الهامة بالنسبة لنا دراسة هذه الأهداف ولكننا عادة لا نستطيع تحقيق ذلك ، لأن الباحث الموسيقى الأجنبى لا يقدم لنا نسخة من بحثه .

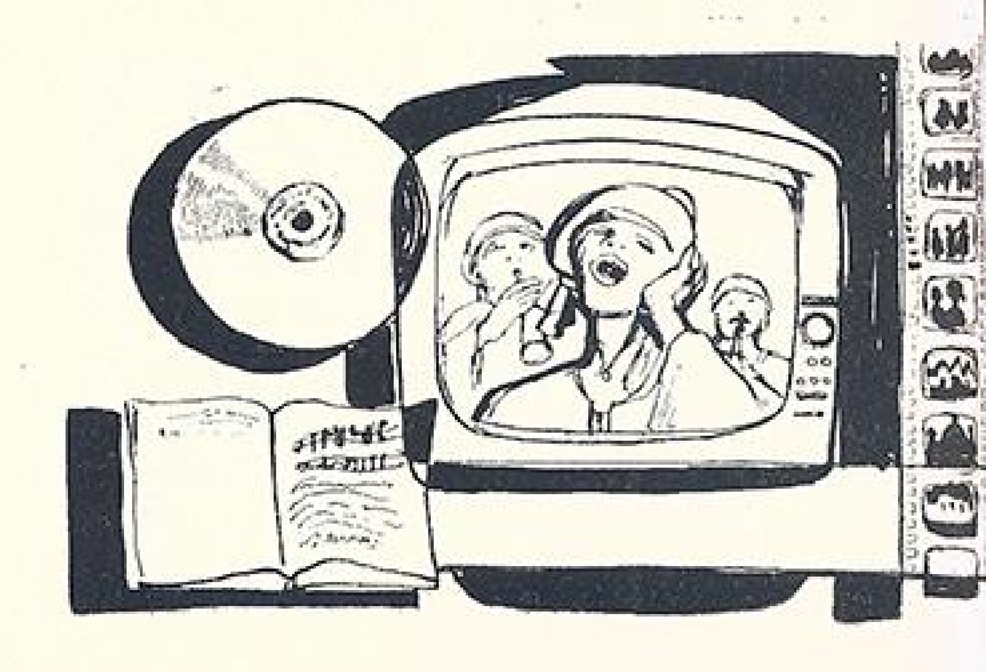
ونحن نعلم أن مركز الفنون الشعبية بالقاهرة قدم كثيرا من الخدمات والامكانيات اللازمة لعمل الباحثين الأجانب ، ونحن نعلم أيضا أن المركز لم يحصل على نسخة من دراستهم الموسيقية .

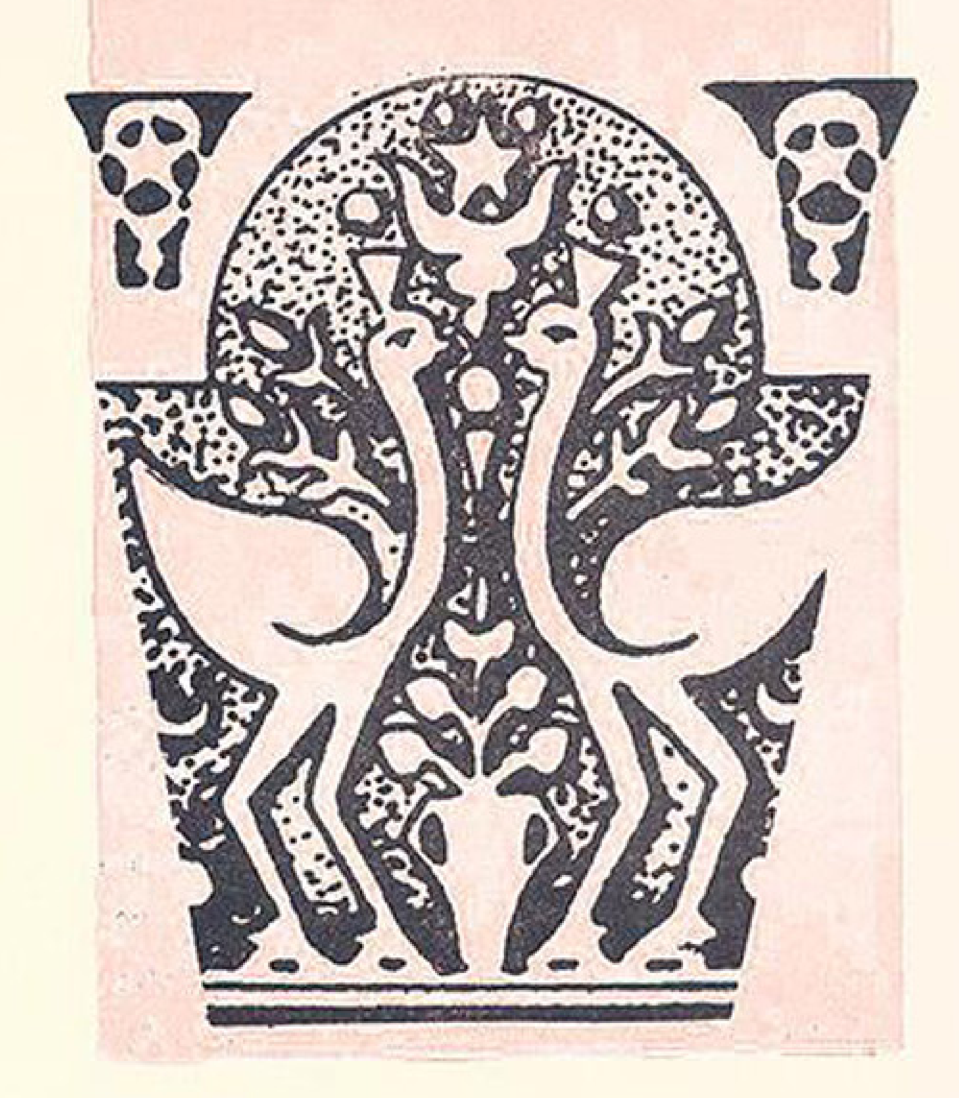
لقد طلب مركز برلين كما علمنا ـ من الموسيقى الزميل شفيق أبو عوف الذى حضر مؤتمر الموسيقى لبلاد حوض البحر الابيض المتوسط فى أوائل سنة ١٩٧٠ ـ أن يرسل الى المركز ببرلين تسجيلات ومعلومات عن الموسيقى العربية التقليدية ـ ونحب أن ننبه الزميل أبو عوف أنه يجدر به أن يهتم فى اطار موقعه كرئيس لمعهد الموسيقى العربية ـ القسم الحر ـ بتكوين مركز بحث من الموسيقيين المخضرمين الدارسين وحملة التراث الموسيقى العربى ، لدراسة ، وتسجيل ، وتحليل ، وتصنيف تراثنا الموسيقى ، وهو بذلك يحقق العمل العلمى الجماعى الذى يضمن به :

أولا : قيامنا بدراسة تراثنا الموسيقى قبل ارساله الى خبراء الموسيقى فى أوربا لدراسته .

ثانيا : التعامل المدروس الواعى مع مركز برلين .

● جريدة الأهرام ٢٦/٦/١٩٧٠ عن مقال بقلم : سليمان جميل





وليس مجرد ارسال معلومات سريعة مبتورة عن تراثنا الموسيقى الى هذا المركز .

وكما نعلم فان مركز برلين يقوم بطبع ما لديه من الموسيقى الشعبية على اسطوانات ، فهل لدى مركز القاهرة مجموعات الاسطوانات والدراسات التى نشرها مركز برلين . أو مراكز الموسيقى الشعبية فى البلاد الأوربية الأخرى عن الموسيقى فى المنطقة العربية ؟ طبعا لا ! وماذا بعد ذلك ؟ هل نبقى على موقفنا السلبى نواصل تقديم الخدمات والامكانيات لخبراء الموسيقى الشعبية الأجانب، دون الاهتمام من جانبنا بمعرفة ماتحتويه هذه الدراسات من معلومات عن ثقافتنا الشعبية ؟ اننا نقدر كل جهد يبذله الخبراء الأجانب فى دراسة الموسيقى الشعبية فى المنطقة العربية ، ونحن فى نفس الوقت نقدر خطورة تخلفنا فى مجال هذه الدراسات، اذ أننا حتى الآن لم نتحرك خطوة نحو اعداد الباحث العربى المتخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية .

ولا تخفى علينا أهمية الدراسات الموسيقية الشعبية فى المنطقة العربية ، اذ أن هذه الدراسات فى اطار مايتعلق بها من الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية تقدم لنا المعلومات اللازمة لمعرفة الانسان العربى فى مجتمع المدينة والقرية والجبل والصحراء ، وكما نتصور مدى أهمية استخدام هذه المعلومات لصالح تقدم الانسان العربى .

فان هذه المعلومات تتحول الى سلاح ضدنا فى يد أعدائنا !! ولعل ذلك ما يدعونا الى تشجيع مركز الفنون الشعبية فى القاهرة على العمل الخلاق فى مجال الدراسات الموسيقية الشعبية فى مصر والبلاد العربية مع الخبراء الاجانب ، ولكى نحقق ذلك فانه من الضرورى دعم مركز القاهرة بالشباب خريجى المعاهد الموسيقية واعدادهم للتخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية فى أكاديميات الدول الصديقة ، ونحن نستطيع حاليا دعوة الموسيقيين المصريين الذين قدموا بحوثا فى الموسيقى الشعبية للاشتراك مع الباحثين الاجانب الزائرين فى جولات البحث الميدانى ، وسنحقق بذلك فوائد كثيرة من أهمها تبادل المعلومات العلمية والتسجيلات والخبرات بين الباحث المصرى والباحث الأجنبى ، ولماذا لا نعمل على تشجيع العاملين بمركز الفنون الشعبية على اعداد برامج اذاعية من الموسيقى الشعبية من تسجيلات المركز !

ان المركز يستطيع طبع تسجيلاته الموسيقية على اسطوانات صوت القاهرة ، وكذلك تنظيم حلقات استماع ودراسة تضم المؤلفين الموسيقيين والملحنين والمهتمين بالثقافة الموسيقية والفنون الشعبية عموما ، ولا شك أن مثل هذا النشاط هام لربط مركز الفنون الشعبية بحياتنا العملية ومساعدته فى نفس الوقت على متابعة نشاط مراكز الدراسات الموسيقية الشعبية فى العالم .

* * *

ان المقترحات الايجابية التى قدمها الأستاذ سليمان جميل فى مقاله قد تجاوزت مجال الدراسة الى التنفيذ ، فهناك :

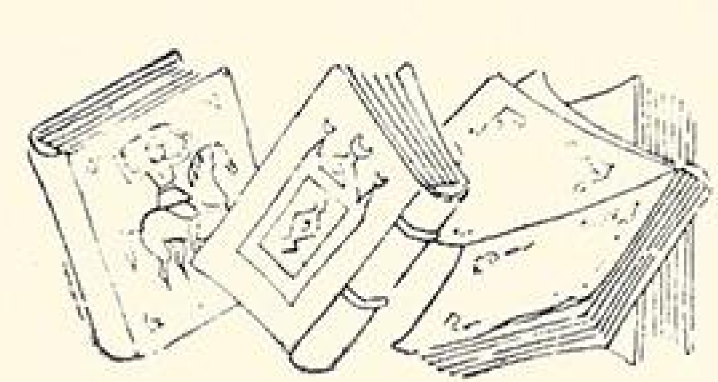
أولا : مشروع معهد الفنون الشعبية ، وستكون الموسيقى من أهم فروعه .

ثانيا : العمل على الاهتمام النظرى والعملى بالجوانب الشعبية فى معاهد الحركة ، والايقاع والدراما فى أكاديمية الفنون .

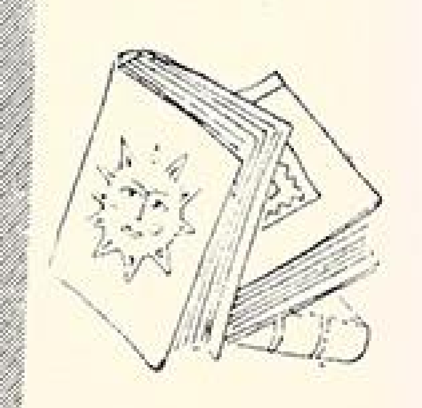
ثالثا : برامج مركز الفنون الشعبية . والعمل على تقديمها للدارسين والتعريف بها للجماهير .

بقيت نقطة أساسية وهى ، ضرورة الحصول على الدراسات التى يقوم بها الأساتذة الأجانب المتخصصون : والمجلة ، تعود فتثنى على المقال وصاحبه .

« تحسين عبد الحى »







العادات والتقاليد الشعبية

تاليف الدكتور / محمد محمود الجوهرى
عبد الحميد حواس
الدكتوره / علياء شكرى

لقد أحست الحياة الفكرية بالحاجة الملحة الى دليل يجمع فى أعطافه خطة العمل الميدانى فى مجالات التراث الشعبى ، ويبين الشروط التى لا بد من توافرها فى العاملين على الجمع والتصنيف للمادة الشعبية ، ويقسم التراث الشعبى الى فروع على أساس علمى ، كما يسجل عناصر الاستبيان تسجيلا ، يضعها فى مكانها الصحيح من السياق ، مع الاهتمام بالأبعاد التاريخية والجغرافية والاجتماعية لعناصر تلك المواد الشعبية .

ولعل من الانصاف لواقع الدراسات الشعبية فى العالم العربى أن نسجل الدعوة الملحة والمتكررة لوضع دليل تفصيلى ، يهدى العاملين المتخصصين فى الفولكلور والانثروبولوجيا الاجتماعية منذ حوالى عشر سنوات ولعل من الانصاف أيضا للقوامين على جمع التراث الشعبى ودراسته فى الجمهورية العربية المتحدة أن نذكر الجهود التى بذلوها فى سبيل الاستجابة الى حاجة الدراسات الشعبية لذلك الدليل . ولقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يطلع على تلك الجهود وأن يسهم، ولو بطريق غير مباشر ، فى الاتفاق على منهجها . واذا كان الاساتذة الذين سبقوا الى نشر هذا الجزء عن العادات والتقاليد قد استجابوا لما أحسوه من ضرورة تنظيم العمل الميدانى على أساس علمى ، فان لهم فضل الجهد الواعى لمسئولية المبادرة الى المواجهة الموضوعية والميدانية للتراث الشعبى الغزير العريق .

وينقسم هذا الجزء الى قسمين رئيسيين :
الأول – تمهيد نظرى يبين فيه الأساتذة الثلاثة أهمية الدليل ومصادره وتصميمه وتقسيمه . ولقد افادوا فى هذا القسم من الخبرات السابقة، وبخاصة من حركة جمع التراث الشعبى فى ايرلندا ، وهى الحركة التى كان على رأسها العالم الايرلندى (سوليفان) ، والتى نظمها دليله المشهور ، الذى يرجع اليه أكثر المشتغلين بجمع التراث الشعبى من مصادرة الأولى وبيئاته الأصيلة .

أما القسم الثانى فارشاد عملى للجامعين ، وتخطيط موضوعى للعادات والتقاليد ، ويحللها وينظر فى سياقها ، ويقسمها الى جزئيات ، تتحقق بأسئلة متتابعة ، تعترف بتكامل المادة الشعبية وتوزعها وانتشارها . وهذا القسم يدور محوره الرئيسى على العادات والتقاليد : دورة الحياة من الميلاد الى الزواج – الزواج – الموت – الحداد . وقد مهد المؤلفون لهذا القسم ببيان واضح بتوجيهات فنية للجامعين ، وبتأكيد وحدة ، الظواهر وسياقها ، وتفسير طبيعة الجمع للناس ، الذين يحفظون أو يرددون أو يمارسون هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر التراث الشعبى .

د . عبد الحميد يونس

الأدب الشعبي في تونس

تأليف : محمد المرزوقي
عرض وتلخيص : محمد فكري أنور

الحديث عن الفنون الشعبية بوجه عام ، والأدب الشعبي بوجه خاص ، محفوف بكثير من المزالق ، ومتعرج السبيل بالكثير من المنحنيات..

ذلك ، أن كون الأدب الشعبي غير محكوم بقواعد واضحة ومحكمة تحدد مبدعه ووقت ظهوره ومقاييسه الجمالية ومراحل نموه التاريخية والفنية .. يجعل من الميسور على المتأدبين ودعاة العلم ادعاء حق الفتوى في هذا الفن وامتلاك ناصية القول الفصل فيه .. ومن ثم يصبح الكلام في هذا الموضوع — في كثير من الأحيان — محض تأمل وافراز مجادلات وفروض لا تقوم على غير أساس الارتجال والعجلة !! ولم لا والموضوع ذاته غير متوفر المرجع وغير محدد التواريخ وغير مدعم الشواهد ؟؟ ..

بيد أن الادب الشعبي لم يعدم الجهد الجاد والمنهج العلمي في البحث . ففي المكتبة العربية عدد من الكتب والبحوث تناول أصحابها هذا الموضوع بما يستحقه من البحث والتلخيص .. فجاءت نتائج بحوثهم وأعمالهم علامات على الطريق تحدد الأجيال المستحدثة من عشاق هذا الأدب طريقها ، وتضع له مقاييس وحدودا تسد الطريق أمام محاولات الارتجال .. ما هؤلاء صفي الدين الحلبي في كتابه (العاطل الحالي) ، وابن حجة الحموي في (بلوغ الأمل في فن الزجل)، وأحمد تيمور في (الأمثال العامية) .. الى جانب عدد من الدراسات والرسائل الاكاديمية حول السير والقصص الشعبية القديمة والعادات والتعابير الشعبية قام بها الدكتور أحمد أمين والدكتورة سهير القلماوي والدكتور عبد الحميد يونس .





أما فى تونس : فقد كادت عجلة التطور الحديث أن تدهم فى طريقها كنوزا من التراث الشعبى والتعابير الشعبية التى تشكل فى مجموعها تراث سكان البادية وأهل القرى . ولكن ما أن تحقق للبلاد استقلالها الوطنى حتى فرض موضوع التراث الشعبى نفسه على وجدان الشعب ، متمثلا فى وجوب جمع التراث الشعبى والمحافظة عليه كركيزة من ركائز الشخصية القومية فى تونس فكان أن شرعت الاذاعة فى جمع ألوان من الشعر الشعبى ، واهتمت كل من كتابة الدولة للتربية القومية وكتابة الدولة للأخبار والارشاد سابقا من جهتهما بجمع نصيب وافر من الشعر الشعبى والأغانى والأمثال الشعبية .. الى جانب الجهد الذى بذلته الفرق الفنية فى اهتمامها باحياء الأغانى الشعبية والرقصات التقليدية .

على أنه بانشاء كتابة الدولة للشئون الثقافية فى أواخر عام ١٩٦١ اضطلع التراث الشعبى بالمرتبة الأولى من الاهتمام ..

أما على مستوى اهتمام الأفراد بالموضوع ، فقد جمع الدكتور طاهر الخميرى مجموعات ضخمة من الأمثال العامية والتعابير الشعبية ، وأصدر الاستاذ البشير الزريبى مجموعة من الأمثال العامية الخاصة بالشئون التربوية ..

أما فيما يتعلق بالشعر والأمثال والأسطورة وأغانى المناسبات فسيكون لقاؤنا ، خلال الصفحات التالية ، مع محاولة جادة يرسمها الأستاذ محمد المرزوقى فى كتابه « الأدب الشعبى فى تونس » .

ان أول ما يقترن بالذهن عند مناقشة التراث الشعبى هو الاساطير .. نظرا لأهمية المركز الذى تحتله فى مجال الأدب الشعبى . فالى جانب ما فيها من متعة وحبكة وتشويق وخيال يستطيع غالبا أن ينقلك من حادثة الى أخرى أشد منها غرابة ، ومن مكان الى غيره ، وما بلد الى بلد ، ومن زمن الى آخر ، ومن بلاط الى كوخ صعلوك .. سابحا بك بحر القرون أو مناكب الأرض ، أو أجواء السماء أحيانا .. الى جانب ذلك كله فهى لا تخلو من توجيه وتربية وضرب للأمثال ، وحشر للعجائب والغرائب ، التى تخرج بك من الخيال الى الواقع ، ومن الواقع الى اللاواقع ..

وما دمنا نتحدث عن الأسطورة معتمدين الأسلوب العلمى فى النقاش ، وجب علينا أن نحدد لها أصولا وركائز لابد من توفرها فى الحادثة أو الأحداث التى تشتمل عليها ، وهى (عند المؤلف) : —

١ — التشويق : وعن طريقه تضم الأسطورة مفاجئات وعقد محيرة تجعل السامع متيقظ الاحساس ومركز التفكير أثناء سماعها حتى يفاجئه الحل ..

٢ — ذكاء القصاص وفصاحته : وبها يرسم تسلسل الأحداث وتخلق المواقف المشوقة .

٣ — الخيال : ويختلف استعماله عنه كعنصر من عناصر القصة ، بكونه غريبا يكاد يلمس فى أحيان كثيرة شاطىء الأوهام .

أما من ناحية الموضوع فتتعدد فروع الأسطورة الى :

١ — الأسطورة الاجتماعية : كتلك التى تناقش علاقة الرجل بالمرأة ، أو علاقة المرأة بكنتها (زوجة ابنها) أو علاقة الفرد بالحاكم .

٢ — الأسطورة السياسية : وهى التى تهدف الى استنكار الظلم والاستعباد ، وتشيد بالعدالة والمساواة ، كأسطورة (الباى سليم وقائد دريد) .

٣ ـ الأسطورة البطولية : كالتي تصور المعارك الحربية ، وتتميز بالمبالغة في وصف أبطالها .. كسيرة عنترة بن شداد ، وأمثالها كثير في الأساطير التونسية .

٤ ـ الأسطورة العقائدية : وهي التي تسمى بالمينولوجيا الشعبية ، وفيها تعرض قصص عن الاله أو الآلهة والرسل وكرامات الصالحين والدراويش ، أو تلك التي تشمل أقاصيص (الجن) الغيلان والسحرة .

٥ ـ الأسطورة التاريخية : التي تعتمد على سرد وقائع تاريخية معينة ، مضافا اليها نصيب من الخيال للمبالغة .. كأسطورة سيف اليزل (سيف بن ذي يزن) ، والزير ..

٦ ـ الأسطورة الأدبيـة : وهي تلك التي تشمل الملح الأدبية كالأشعار والأمثال السائرة والألغاز .

٧ ـ أسطورة الأطفال : وهي التي يضطلع ببطولتها الحيوانات والصبيان وتهدف الى تهذيب الطفل .

ومن أمثلة الأساطير السياسية أسطورة « الباي سليم وقائد دريد » التي تحكى أن هذا الباي كان حليما عادلا ، لكن ابنه كان طائشا ظالما ، اغتصب يوما عروس ابن قائد قبيلة دريد فقتله زوجها دفاعا عن شرفه .. وعلم الباي بسبب موت ابنه فأطلق القاتل وقرب أباه قربا حسده عليه الوزير الذى أراد بدوره أن يفسد بين الباي وبين قائد دريد ولكن رجال دريد فطنوا الى دسائس الوزير فقتلوه .. فما كان من الباي الا أن قال « من حفر جبا لأخيه ، أوقعه الله فيه » .

وفي هذه الأسطورة تتضح الجذور العربية في الأسطورة التونسية .. تلك الجذور التي كانت تمتد الى ما قبل الاسلام حيث كانت الأساطير بعد ذلك تنتقل من أحفاد قحطان وعدنان مخترقة الشام ، فمصر ، فليبيا حيث تستقر في تونس ليرويها الاجداد الى الاحفاد . ومن أمثلة هذه الأساطير اسطورة ، اللى ما يسمع رأى كبيرو ، الهم تدبيرو » .

ـ والى جانب الجذور العربية في الاسطورة التونسية ، فهناك كذلك التأثير الأندلسي والتأثير التركي ..

الأمثال العامية :

وهي حكم جمعت في تعابير تمتاز بالايجاز والبلاغة والذوق .. ومنها ما يخص التعامل اليومي بين الأفراد ، ومنها ما يعالج التربية والأخلاق التي تواضع عليها المجتمع ، ومنها ما يختص بالدين .. ومن مميزاتها حسن صياغتها وبلاغتها وصلاحيتها للاستعمال في كل زمان ومكان .. منها :

ـ « أعطوه كراع مـد يده للذراع » .. ويقرب للطماع الذى لا يقف طمعه عند حد .

ـ و « ضناك ينفعك ما دام ماكننشي » .. أى أن ولدك يفيد ما دام أعزب لم يتزوج .

ـ و « العز بعد الوالدين حرام » .

ـ و « كل قرد في عين بوه غزال » .

وغنى عن البيان وضوح الوحدة اللفظية والموضوعية بين هذه الأمثال من تونس وتلك الأمثال المتداولة .. سواء في مصر أو في غيرها من الدول العربية ..

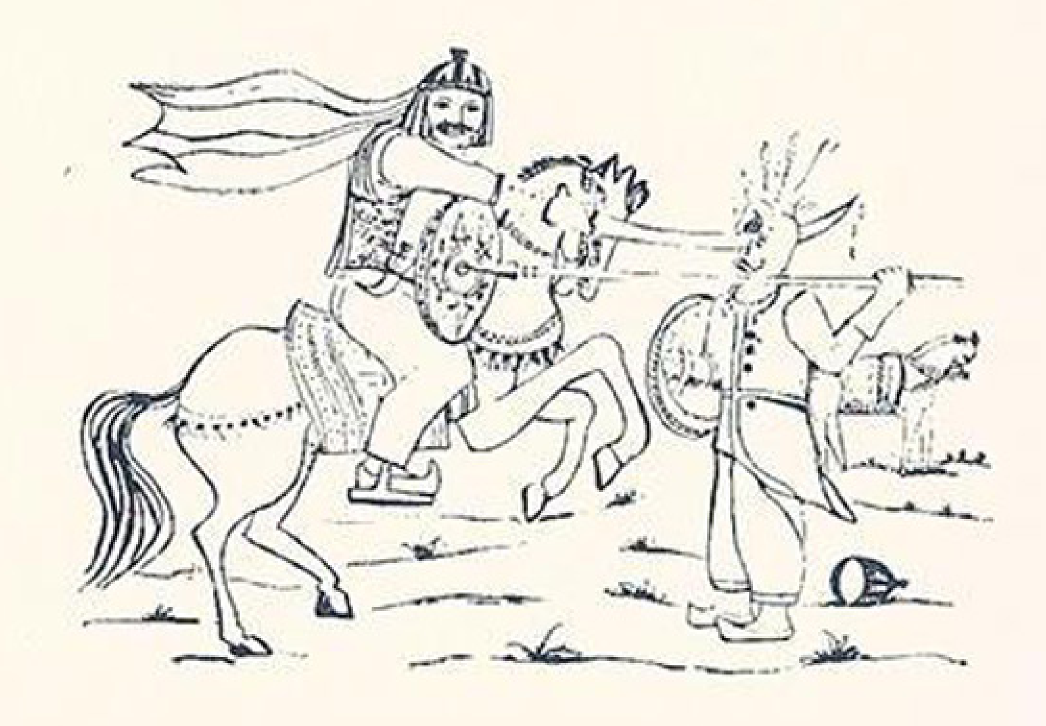
وماذا عن الشعر ؟ ..

في بداية حديثه عن الشعر يحرص المؤلف على تمييز الشعر الملحون بأنه أعم من الشعر الشعبي ، اذ يشمل كل الشعر المنظوم بالعامية، سواء أكان معروف المؤلف أو مجهوله ، وسواء روى من الكتب أو مشافهة ، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص . وأول ما عرف من الأدب الشعبي المنظوم هو الأراجيز التي تفنن فيها العرب ، فنظموها بمختلف اللهجات القبلية ، كما تفننوا في ميزانها ، فجعلوه مركبا من ستة تفعيلات أو من أربعة تفعيلات مثل :

قيـده الحب كما

قيد راع جملا

وجعلوه مثلوثا .. أى مركبا من ثلاث تفعيلات .. مثل :



انك لا تجني
من الشوك العنب
ومنهوكا »، أى من تفعيلتين .. مثل :
يا ليتني
فيها جذع

أما الشعر الملحون .. فان أول ما وصل تونس منه يرجع الى العصر العباسي الأول في خلافة المعتصم ابن الرشيد في أول القرن الثالث للهجرة ، وقد روت لنا الكتب نظما عاميا للخليفة نفسه .. قيل : انه طلب يوما كلب صيد من احد قواده الأتراك ويدعى أشناس ، فارسل اليه هذا كلبا أعرج فرده المعتصم اليه .. ويبدو أن أشناس كان لا يعلم بعرج الكلب ، وظن أن هذا العيب اصابه عند الخليفة فكتب اشناس الى الخليفة :

الكلب اخذت جيد
مكسور رجل جبت
رد جيد كلب
كما كنت اخذت

فأجابه الخليفة بقوله :

الكلب كان يعرج
يوم الذى به بعثت
لو كان جاء مجبر
أجبر رجل كلب أنت

ولا يخفى ما في بيتى الخليفة من تعريض ومحاولة تقليد لهجة عاملة التركى .

ويكبر ابن خلدون من شأن الشعر الشعبى ويرى أهميته في تونس بنوع خاص ، وينحصر الشعر الشعبى — بحسب أشكاله — الى أربعة فروع هى :

١ — **القسيم** : وهو قصيد ذو أبيات تتحد قوافى أشطارها الأولى كما تتحد قوافى أشطارها الأخرة . وليس له طالع ولا مكب (رجوع). ويعتبر القسيم من أقدم الأزجال المعروفة في تونس وأنه تولد عن القصيد الزجلى المنسوب الى اعراب هلال وسليم الوافدين على تونس من الشرق . وهذا هو سبب انتشاره ، أكثر من أنواع الشعر الأخرى ، بين رواة البادية .

ومن أمثلة القسيم الخفيف المسمى في تونس ب (العروبى) قول محمد التونسى :

أصل الكلام ليه تمييز
والحر يعطى الحزازة (١)

الزيت ما يجيش م الفيز
والصوف فيه الفرازه(٢)
الجرى ما هوش تنقيز
المبكر ياخد برازه(٣)

٢ — **الموقف** : وهو قسيم مربع تتركب أبياته من أربع شطرات تتحد قوافى الشطرات الثلاث الأولى وتكون للأشطار الأخيرة قافية مخالفة متحدة في ذاتها .

٣ — **المسدس** : منظومة تتركب من طالع ذى ثلاثة أشطار أو غصون ، وأدوار تتركب من ستة أغصان في الغالب ، الاربعة الاولى متحدة القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع .

٤ — **الملزومة** : ولها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة ، وأدوار تتركب من أغصان ثلاثة فما فوق : تتحد قافيتها وتختم بغصن ترجع قافيته الى قافية الطالع .

هذا ، ويقول المؤلف ان شعراء الملحون قد نظموا في جميع الأغراض التى نظم فيها الفصيح واتخذوا نفس الأسلوب المتبع في الأغراض القديمة المعروفة . واذا كان الشعر الفصيح قد طرأ عليه بعض لتطور في العصر الحديث فان هذا التجديد في أسلوبه ونظمه وحتى في معانيه وأوازنه كان نتيجة تلاقح الثقافات واتصال الشعوب ببعضها .. وعليه فان الشعر الشعبى في تونس لم يدخل عليه أى تجديد للآن . ويخرج الكاتب بأن هذا الوضع نتج عن انصراف المثقفين عن ممارسته كفن من فنون الادب . بيد أن الشيء الوحيد الذى وجد في الملحون ولم يظهر بعد في الفصيح هو (شعر الملحمة) ، ويقصد بها الملحمة الكاملة الأجزاء .

كذلك لم تتغير أغراض الشعر الشعبى حديثا عما كانت عليه قديما .. فما يزال شعراء الملحون مفتونون بالنظم في الغزل ، ووصف الطبيعة ، ووصف الخيل ، ووصف الوقائع الحربية ، وبشعر الوعظ والارشاد ، والشعر الاجتماعى ، ونقد المجتمع ، وشعر السياسة ، وشعر الرثاء ، وشعر الألغاز ، وشعر الطريق ، والبديعيات ، والشعر التمثيلى وشعر المدح ، وشعر الملحمة ، والدينيات ..

---

(١) الحديث له أصول متميزة عن بعضها ، والحر من يتعظ بغيره .

(٢) لا يأتى الزيت من أعشاب (القيز) وللصوف أحسن من بعضها البعض .

(٣) ليس الجرى قفزا ، ومن سافر مبكرا وصل قبل الآخرين .



والجدير بالذكر أن نظم شعراء الملحون من كافة هذه الأغراض ، سواء من حيث الشكل أو المضمون ، يتفق تمام الاتفاق مع أسلوب شعراء الفصحى ، سواء فى نظم ما قبل الاسلام أو في العصور الاسلامية المختلفة او حتى فى العصر الحديث ..

أما شعر المناسبات ، فهو الشعر الذى يرتبط غناؤه بمناسبات معينة ، وهو الشعر الذى يصدق عليه اسم (الشعر الشعبى) .. فهو مجهول القائل ، وصل الينا بالرواية الشفوية ، جيلا بعد جيل .. وهذا هو (الشعر الفولكلورى) .

على أن أهمية هذا الشعر لا تكمن فى قيمته الأدبية وحسب ، بل ان أهميته العظيمة تتحقق من حيث هو تراث شعبى يصور الوانا من المجتمع القديم بعاداته وافراحه وأتراحه .. هذا التراث الذى يضمحل مع الزمن .. ومن ثم يصبح من الواجب الاهتمام بجمعه والاشتغال بانتشاله من الاضمحلال حفاظا على تاريخ المجتمع التونسى .

وفيما يلى بعض صور لشعر المناسبات التى تشكل تراث الجنوب التونسى .. منها :

أغانى الأعراس : وهى تلك التى تشدو بها النساء فى حفلات العرس .. ولكل مناسبة من مناسبات الزواج أغانيها الخاصة ، وان كنا نلاحظ أن هناك اتجاها متميزا ينتشر فى كافة اغانى مناسبات الأعراس .. الا وهو الاحساس الدينى وذلك باستهلال الأغنية بالصلاة على النبى أو بالبسمله أو بطلب البركة والتوفيق من الله .

تقول أغنية بدء الدرس :

صلى الله على الهادى نبينا

بابا فاطمة يا زايرينه

هذا عرسك يا غالى

يا زهو بالى

نحميه اذا راد العالى

هذا النهار اللى نبغيه

والقلب شاهيه

يجعل محمد حاضر فيه

أما هودج العروس .. فتنشد النسوة عند لقائه عند بيت العروس قائلات :

خليلى وخيتى جابوا جملها

ظفروا راسها وهدوا خجلها

قولوا لسيدها يعزم يسير

بنتك سازبه فوق الحصير

والى جانب اغنيات الأعراس بمختلف مناسباتها ، هناك أغانى عاشوراء ، واغانى القمح وحداء الابل ، وعرس الغنم ، واغانى المطر ، وأغانى الحصاد ، وأسجاع المآتم .. ومن نواح أخت على اخيها :

خويا الغالى ولد أمى

بيك نعاشى ع الأعدا

ترفعنى حامل وترضع

تو قادر جمالك طيحنى

وعتبة دارك لطمتنى

وأختك خاضعة وذليلة

ومعناها : يا أخى يا بن أمى يا من كنت افتخر بك على الأعداء ، لقد كنت تتحملنى حاملا ومرضعا ، والآن طرحنى قوى جمالك ولطمتنى عتبة دارك واصبحت اختك ذليلة خاضعة لما قدر لها .

وبعد ..

فلا ريب أن الكتاب يسد فراغا من المكتبة العربية ، خصوصا فى موضوع الشعر الشعبى التونسى ، الذى عالجه المؤلف بافاضة ، سواء من ناحية انواعه أو أغراضه أو موازينه . هذا ، والحسنة التى تذكر للمؤلف بكل تقدير فى هذا العمل هى جدية البحث والاستشهاد بالأمثلة فى كل ما يقول : ولا غرو فالأستاذ المرزوقى من الأعلام البارزين الذين يؤصلون مناهج الدراسة فى الأدب الشعبى وهو يجمع بين ما عرف عند الفحول من الرواة ، بالقدرة البارعة على الجمع والتقصى وتمييز الغث من الثمين والأصيل من الدخيل ، وبين ما يتوسل به المحدثون من مناهج تفيد من نتائج الدراسات الانسانية على اختلاف فرعها ومناهجها .

« محمد فكرى انور »

صور عراقية ملونة

تاليف : منصور الحلو

بقلم : محمد أحمد يوسف

الشعر الشعبى هو أقرب ألوان الأدب الى حياة الشعب وألصقها به .. اذ انه ينهل مباشرة من الواقع اليومى لحياة الناس بحيث يستمد مادته الخام ـ والتى لا يطرأ عليهـا كثير من التشكيل ـ من أفراحهـم ـ وأحزانهم .. وأمانيهم .. ومشاكل الحياة اليومية لهم .. وصور الحب .. والهجر .. والغربة .. ومن الحكم والأمثال التى ترددها أفواههم مصاغة باقل قدر من الكلمات .. محملة بأثقل قدر من المعنى .

والشعر الشعبى كغيره من ألوان الآداب والفنون تتجسد فيه ملامح الحياة الشعبية بكل جوانبها .. الا أنه أصدقها على الاطلاق . فهو أقدر اللوحات الأدبية والفنية على ابراز ملامح حياة الناس فى السهول والوديان .. فى الكفور والنجوع .

وانطلاقا من هذا المفهوم للشعر الشعبى قدم لنا الكاتب العراقى الأستاذ منصور الحلو كتابه « صور عراقية ملونة » .

ولقد أمسك المؤلف فى كتابه ـ بكاميرا أدبية ـ اذا صح هذا التعبير ـ تجولت فى ربوع العراق ترقب وتسجل ما فيها من صور الشعر الشعبى الأصيل النابع مباشرة من على ضفاف دجلة والفرات .. ومن حفلات السمر .. وأغانى الفلاحين .. وانشاد الرعاة فى الوديان .

وقد قرر الكاتب هذه الحقيقة عندما قال :

« بالرغم من ان هناك عددا لا بأس به من الكتب في الشعر الشعبى فاننى لم الجأ الى واحد منها وانما اعتمدت على الشعب نفسه .. أتفاعل معه أناقشه وأسمع منه وأنقل عنه . فهو المصدر الوحيد الذى استقيت منه موضوع هذا الكتاب . وعندى أن الحقيقة دائما أصدق من الخيال » .

وبصفة عامة واساسية فان أصدق الأعمال الأدبية أو الفنية هى التى تنبع من أرض الواقع الشعبى مستوعبة هذا الواقع بكل ما فيه ..



مستخدمة اياه محور ارتكاز للخلق والابداع الفنى . والشعر الشعبى العراقى غزير ينساب ليغطى جميع ملامح حياة الشعب . وهو متعدد البحور والأنواع .. والأغراض . الا أن أجمل الألوان — فى نظر المؤلف — هى :

١ — المواويل .
٢ — الدارمى .
٣ — الأبوذيات .

أولا : المواويل :

المواويل الشعبية العراقية تختلف من حيث التركيب والوزن عن المواويل الشعبية العربية الأخرى (المواويل المصرية واللبنانية مثلا) اذ انها تتالف من سبعة أشطر :

الثلاثة الأولى .. بقافية واحدة .

الثلاثة الثانية .. بقافية أخرى .

الشطر السابع بنفس قافية الثلاثة الأولى .

وهناك مواويل يزيد تركيبها عن سبعة اشطر

وهذه احدى الصور :

من حرب النذال ما رد السهم واوى
ومنهل هاذ الوكت كمت الظفى واوى
ما من حديج الذى ليه النجى واوى
تميت حيران بالبيد أحد واسف
وشمجدل بتوت صلى تنكطع واسف
عضيت جف الندامة يا ربع واسف
من شفت سبع الفل يطرد عليه واوى

وفى هذا الموال يصدر الشاعر الشعبى رغبته فى محاربة الأنذال من الناس وانه لا يتردد فى محاربتهم . وأن الألم يحز فى نفسه من الذين لا خلاق لهم . وحين يتأزم الموقف فى رؤية الشاعر وتخلو حياته من الصديق الوفى يحس وكأنه يعيش فى بيداء لا أثر للناس فيها وهو مع ذلك يسير ويجد فى السير باحثا عن الانسان .

ثانيا : الدارمى (نسبة الى عشيرة الدوارم التى تسكن وسط وجنوب العراق . ويقال انهم أول من ابتكر هذا اللون من الشعر . ويقال كذلك ان ما يقوله من النساء أكثر من الرجال) .

يتألف الدارمى من شطرين فقط يؤلفان بيتا واحدا بحيث تكون الكلمتان فى نهاية كل شطر من الشطرين وكأنهما قافيتان . تماما كما كان يفعل الشعراء القدامى فى قصائدهم العمودية أو ما يسمى بالمطلع . والمدهش حقا أن الشاعر الشعبى العراقى يستطيع أن يروى حادثة أو قصة . أو أن يضرب مثلا أو يذكر أسطورة أو يطرح كلمة كل ذلك فى هذا البيت الواحد !! ومن هنا تبرز مقدرة الشاعر الشعبى العراقى على التصوير والابداع .

ما كلت سنى الضيم ولى أن أجلده
صبرى على صبر أيوب زاد وتعده

فى هذه الصورة تبدو فيها الشاعرة وهى تصرخ وتستغيث من شدة ما تعانى من ضيق بالأحداث ولكن بطريقة النفى مكابرة منها ، فهى تتحدى صبر أيوب بصبرها وجلدها منقول :

ثالثا : الابوذيات :

تتكون الابوذيات من أربعة أشطر .

الأشطر الثلاثة الأولى بقافية واحدة (يستعمل الشاعر فيها الجناس) .

الشطر الرابع تكون نهايته دائما بهاء أو تاء ساكنة مسبوقة بياء مشددة (يه) .

متى تاتى بشهر الفرح وتهل
زفيرى حرك باجى حشاى وتهل
لو مالى نواظر تكت وتهل
جا نارس خذننى وشرت بيه

يقول الشاعر :

متى تاتى يا شهر الأفراح وتهل علينا
ولولا هذه العيون الساكبة التى تذرف الدمع مدرارا

لأخذتنى نارى المشتعلة من مكانى هذا وسرت بى الى حيث لا أعلم .

ولكن الفضل يعود لدموعى الهاطلة التى أطفأت بعضها !!

فى النهاية يمكننا أن نقول :

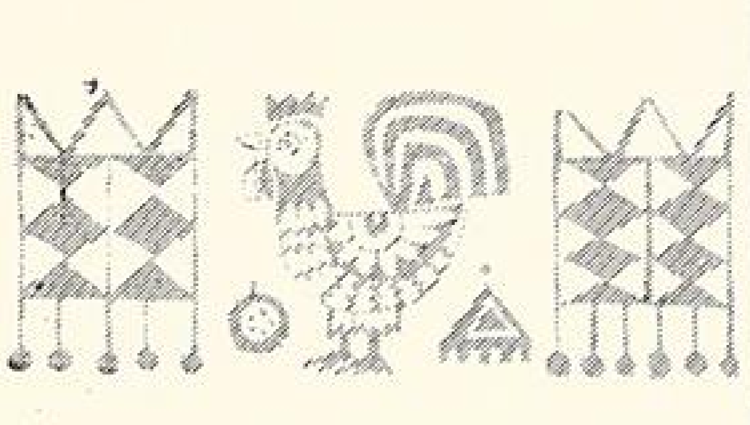
ان هذا المؤلف الذى بين أيدينا يعتبر خطوة واسعة على بداية الطريق لدراسة التراث الشعبى فى الوطن العربى كله دراسة جادة وصادقة .. يجب أن تستكمل بأبحاث تنهج النهج العلمى الموضوعى المقارن .

وليس من شك فى أن كتاب « صور عراقية ملونة » خطوة جادة فى سبيل دراسة خصائص الشعر الشعبى العراقى والتعرف على أصوله وأشكاله ونحن نتمسك بالوعد الذى قطعه المؤلف على نفسه عندما قال :

« .. فان لمست من الشعراء تشجيعا على المضى فى اخراج أجزاء أخرى وجدت ضرورة لذلك فاننى سأفعل » :

ولابد من أن نذكر فى كلمة واحدة أن مقدمات الدراسات المقارنة للأدب الشعبى العربى ، توضح مدى التماثل فى الأشكال والمضامين والوظائف مما يؤكد الطابع القومى فى الأدب الذى يترجم عن وجدان الشعب العربى العريق .

« محمد أحمد يوسف »





الرقص الشعبى فى أفريقيا وأهميته فى الناحية الاجتماعية

عبد الواحد الإمبابى

من الحقائق التاريخية التى لم يثر حولها جدل بين اساتذة علوم الموسيقى والرقص ان الشعوب الأفريقية تعد من بين أول شعوب العالم معرفة بفنون الموسيقى والرقص ، كما انها من اصدق الجماعات الانسانيه تعبيرا عن بيئتهـا الطبيعية بلغة الفن لا سيما فن الرقص حيث برع الأفريقى فيما نطلق عليه عصر الصيد فى محاكاة الحيوانات التى كان يصطادها فى الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية .

ولعل أقدم ما وصل الينا من اشكال الرقص الأفريقى المدون تلك الرقصه التى عثر على لوحه تصورها منحوتة على احدى صخور جنوب افريقيا، وهى اللوحة التى قلدها الرسام « **جورج ستاو** » وعرضها فى عام ١٨٦٧ ، وفيها نرى رجلا يرقص وهو ممسك بعصا رفيعة طويلة وخلفه خمسه من الرجال يقلدونه فى حركاته رافعين أرجلهم اليمنى وايديهم قليلا الى الأمام مثله ، بينما يوجد اسفل الصورة حيوان يرمز الى الغزال الذى يعبر عن مصدر الحركة الراقصة .

والرقص لشعبى فى أفريقيا ـ كما يعرفه المفكر والفنان الأفريقى المعاصر « **كيتافوديبا** » فى الدراسة الممتعه التى نشرها فى عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجلة « المسرح العالمى » التى تصدرها اليونيسكو ـ هو طابع طقوسى سحرى من طوابع الحياة الأفريقية ، لاينفصل عن أى شىء آخر بها ، وهو مزيج من النغم والحركة أبعد من أن يكون فنا مستقلا ، كما هو الحال بالنسبة للرقص الأوربى ، يتعلمه الأفريقيون كما يتعلمون الكلام ليعبروا به عن



مشاعرهم وأحاسيسهم ، ويتميز بمقومات درامية تعكس صورة الصراع المتبادل بين الانسان الأفريقى وقوى الطبيعة المحيطة به » .

وهذا التعريف الموجز السريع يشير الى علاقة **الرقص بالحياة داخل المجتمعات الأفريقية** ، وهى علاقة وثيقة متلازمة تكاد تجعل منهما شيئا واحدا أو على حد تعبير الكاتبة الزنجية الأمريكية الدكتوره «بيرل بريماس» الرقص عند الأفريقى هو حياته ، فبين الرقص والحياة زواج مغناطيسى ، وحين اكتب عن الناس والحياة فى افريقيا لا أجد أمامى مصدرا أصدق من الرقص » .

ومن هنا كانت الجماعيه سمة أصيلة من أبرز مميزات الرقص الأفريقى ، فالناس فى أفريقيا كلهم يرقصون ، الأطفال والصبية والشباب والشيوخ ، رجالا ونساء ..

أنواع الرقصات الأفريقية

وليس من الممكن هنا أن نقدم حصرا كاملا لأنواع الرقصات الأفريقيه التى تمارسها الجماعات الأفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية ، لكن من المناسب أن نعرض فقط لأهمها وأكثرها شيوعا . ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات وأغراضها نستطيع أن نتبين مدى أهميتها وأثرها العميق فى حياة الأفريقيين .

ولعل من الأفضل هنا أن نقتص أثر المنهج الذى اتبعته الدكتورة « بيرل بريماس فى تصنيفها لمجموعة الرقصات التى تمثل فى تتابعها دورة الحياة الكاملة من بدايتها الى نهايتها ، وهى المجموعة التى تتكرر فى كل مجتمع أفريقي والتى وضعتها الدكتورة « بيرل بريماس » فى قسم مستقل بها ينتظم على الترتيب المتعاقب رقصة الاخصاب فرقصة الميلاد فالتكريس أو البلوغ فالخطبة فالزواج فالموت وهى المراحل التى يمر بها كل كائن حى ...

أ ـ رقصة الاخصاب

رغم ان هذه الرقصة قد تختلف من حيث اداؤها من قبيلة الى اخرى فان الغرض فى النهاية واحد لدى الجميع ، فهى نوع من العبادة والتوسل الى القوة العليا تسبق بذر الحبوب كى تمتد جذورها وتقوى وتثمر نموا حسنا فالافريقيون يعتقدون ان الرقص فى هذه المناسبة لطرد كل الأرواح الشريرة فيتهيؤ الجو الصالح أمام البذرة للتفريخ والتوالد . والاخصاب هنا ليس قاصرا على اخصاب النباتات والحياة الحيوانية بعجماواتها وعاقلها فحسب بل تمتد أيضا لتشمل اخصاب الفكر كذلك ، فحين يريد الزعيم أن تتخذ قرارا هاما يخص أمرا من أمور قبيلته فانه يستدعى الراقصين ويطلب اليهم أن يرقصوا ليصبح ذهنه خصبا بالأفكار الصائبة .

ولما كانت الشعوب الافريقية التى تعيش على ضفاف الأنهار ترى فى النهر مصدر الاخصاب

ورمزه لأنه يفيض على الأرض ويروى تربتها ومن ثم يولد فيها قوة الاخصاب ولما كانوا يعتقدون كذلك انه ينبع من مصدر غير مرئى وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة الى أنهار أوفرماء فان النساء ينطلقن قبيل موسم بذر الحبوب مرتديات ملابس خضراء ، ثم يسرن فى حركة أشبه بحركة النهر اللامتناهى فى صف طويل احداهن خلف الأخرى حاملات البذور وهن يرقصن رقصة تتحرك فيها الأقدام والأيدى فى ايقاع منتظم دقيق .

(ب) رقصة الميلاد :

وحين يتم الاخصاب وتجود القوة العليا بـ... المرجو فى الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحتفال بالمولود الجديد التى يمثل امتداد الحياة على الأرض ، والرقص فى هذه المناسبة يكون نوعا من الشكر للآلة الذى تفضل فوصل ماضى القبيلة بحاضرها ووهبها نعمة الاستمرار والديمومة .

ومن التقاليد الطريفة التى ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن راقص فيها يصبح له الحق فى ان يختار لنفسه زوجة تتحمل القبيلة دفع مهرها نيابة عنه ، تكريما لتفوقه .

(ج) رقصة البلوغ (التكريس) :

وحفلات الرقص بهذه المناسبة تعد من أهم حفلات الرقص على الاطلاق لدى كل القبائل الافريقية ، اذ ينظرون الى مرحلة البلوغ على أنها أخطر وأهم كل المراحل التى يمر بها الانسان فى حياته . رجلا كان أم امرأة .

وتعنى رقصة التكريس أن الانسان لا يصح أن يعيش خائفا ، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه والا وقع صريعا تحت أقدامه .

ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فانها تربى النشء الجديد منذ طفولته جسديا ونفسيا على تحمل أكثر التجارب قسوة ، ولهذا يعتبر الشخص الضعيف خطرا يتهدد مجتمعه ، وفى حفلة الرقص التى تقام بمناسبة البلوغ يوضع الشخص المراد تكريسه فى مواجهة الخوف مباشرة ، والخوف هنا قد يتمثل فى شكل الراقصين ذوى الأقنعة أو فى أصواتهم التى يقلدون بها قصف الرعد الخ وهؤلاء الذين ينهزمون أمام الخوف يظلون الى الأبد أطفالا ، لا يستطيعون الزواج ، ويصبحون موضع امتهان المجتمع وازدرائه ، أما الذين يتغلبون على الخوف ويقهرونه فانهم يغدون أهلا لممارسة كل نشاط فى مجتمعاتهم ومن حقهم الاستمتاع بكل ما فى الحياة من مظاهر العيش الكريم . ويصبحون على حد تعبير الأفريقيين أنفسهم «براكين انسانية» .

(د) رقصة حفلات الخطوبة والزواج :

ولما كانت الحياة فى أفريقيا تتميز بالطابع الجماعى التعاونى فان المجتمع يحرص دائما على أن يشارك الفرد أفراحه ولحظاته السعيدة . وليس من شك فى ان مناسبة الخطوبة أو الزواج تعد من أكثر المناسبات مدعاة للبهجة والسرور فى حياة كل انسان ، ولهذا تقيم القبيلة حفلا راقصا لمن يتزوج من أعضائها وفى مناسبة الخطوبة تجتمع الفتيات الأبكار حيث تنتظمهن دائرة ثم يأخذن فى الجرى بخطى دقيقة ومن يشكلن منظر طائر الطاووس ويتحركن فيما يشبه حركة الطير فوق منحدرات الجبال الخضراء الى أن يحتضن داخل الحقول الخصبة .

أما رقصة الزواج فتبدأ حين تنتهى السيدة العجوز من توجيه النصائح التى تجعل من العروس زوجة صالحة وبعد أن تحمل أمتعتها وتتبع زوجها الى منزله الجديد ويكون الغرض من الرقص فى هذه الحالة هو شكرا لله على تفضله بتهيئة الجو لخلق اضافة جديدة الى حياة القبيلة وكذلك لالتماس السعادة والبركة للعروسين .

(هـ) رقصة الموت :

قد يكون من الغريب أن نتصور مجتمعا يرقص فى مناسبة الموت ، ولكنه تقليد لا يرى فيه الأفريقى هذه الغرابة التى يراها غيره ، لان الأفريقى يعتقد أن دورة الحياة انما تكتمل بالموت أو على حد تعبيره بالعودة الى العالم اللا منظور ، لأن المرء حين يموت ينتقل الى عالم الخلود مع أرواح السلف وفى هذا خير كبير لمن فارق حياة الأرض وعلى الاحياء أن يسعدوا بهذا الخير وان يعبروا عن فرحهم بالرقص والصحوب بالغناء والطبل ، وقد لخص الفيلسوف الأفريقى المعروف دكتور « الكسيس كاجامى » سر سعادة الأفريقى بالموت وعدم احساسه بالحزن العميق لحدوثه بقوله :

« ذلك لأن الفلسفة الأفريقية تؤمن بالخلود فالموت ليس الا الامتداد الأولى للحياة المنظورة والأفريقى ينظر اليه باحترام تماما كما ينظر الى المولود ، ولهذا يحتفل بموت أقربائه وأعزائه بالرقص لأنها المناسبة التى سيعود فيها الميت الى أرواح أسلافه » .

رقصات أخرى :

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التى تحدثنا عنها هى وحدها المناسبات التى يقيم لها الأفريقى حفلات الرقص ، بل ان هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الأفريقى دائما بأشكال متنوعة من الرقص التقليدى الذى توارثه عن آبائه وأجداده الاقدمين ، ولا يرى فيها جميعا الا جزءا لا يتجزأ من طقوس حياته .

ومرة أخرى نعتمد على منهج الدكتورة « بيرل بريماس ، فى تصنيفها الموضوعى للرقص الأفريقى ونعرض للمجموعة التى اندرجت فى داخلها تلك الرقصات التى يتعامل بها الأفريقى مع بيئته الطبيعية ، والبيئة الطبيعية هنا هى الغابة ، إذ هى المسرح الكبير الذى تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبتها الممتدة هنا وهناك وفى داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادره النباتية والحيوانية ، وكل انسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج اليه منه طالما كان قادرا على استخدام وسائل الجمع والقنص ، فالغابة ملك مشاع للجميع تمنح عطاءها السخى لكل من يوظف امكانياته البشرية للأخذ والقبول .

وقد تعلم الانسان الأفريقى وهو يتعامل مع الغابة حرفة الصيد وضرورة الحرب دفاعا عن سلامته ورزقه وأهمية الشجاعة كوسيلة لتأكيد ذاته وحقه ومعرفته طباع الحيوانات ، وقيمة أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم وانعكست كل هذه الجوانب من حياة الأفريقى فى رقصات مختلفة تمثل مفهومه لها وأثرها فى وجوده بل أصبحت جزءا من هذه الحياة نفسها ، فكانت رقصة الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة القرود والأفراس والرقصة التى تلازم رواية الأسطورة والتاريخ .

وسنحاول هنا أن نتعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ذيوعا بين الشعوب الأفريقية ومن خلال هذا العرض نشير الى دورها وأهميتها فى حياتهم الاجتماعية .

(أ) رقصة الصيد :

الغرض منها تعليم الصبية أفضل أساليب القنص وابراز مقدرة الانسان على السيطرة على الحيوان ، ولما كان الغزال أصعب حيوانات الغابة منالا على الصيد فقد انتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق فى أفريقيا .

تضم حلبة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرماح والسكاكين وصبيا فى حدود الخامسة



عشرة من عمره يصنع فوق رأسه قناعا لرأس غزال بينما يغطي جسمه بجلد غزال أيضا ويثبت في أسفل ظهره ذيلا صغيرا .

ويبدأ الراقصون الثلاثة بتثبيت بعض الحشائش الخضراء في قطعة متوسطة الطول مفروشة في الأرض وسط الحلبة ، وبمجرد أن ينتهوا من وضع هذه الحشائش في مكانها يتقوسون داخل أغطيتهم المصنوعة من جلود الحيوان ثم يختفون وسط صفوف المشاهدين من الجماهير الى حين يدخل الغزال « الراقص » بهدوء وحذر نافخا في الهواء محدثا صوتا خافتا ، بينما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف الجماهير شاهرا سكينة في يده متجها نحو الغزال، ومع ايقاع الطبول الآخذ في الصعود قليلا يتلفت الغزال حواليه فيرى الحشائش الخضراء المثبتة في نهاية العصا فيقترب منها في حذر شديد ، وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعا يرجع الغزال بعيدا عن الحشائش الخضراء وان ظل مترددا بين الاقدام عليها والاحجام عنها حتى تبدو خضرة الحشائش مغريه في عينيه فيقترب منها هذه المرة ويكاد يلمسها وان تظاهر في الوقت نفسه بأنه لا يعبأ حتى بلمسها ، وبينما يأخذ الغزال اتجاها مضادا بجسمه لموقع الحشائش اذ به ينقض عليها في حركة رشيقة ليلتهمها بسرعة ، وفي هذه اللحظة تنطلق سهام الصيادين الثلاثة فتصيب الغزال ،غير أنه يظل يقاوم والسهام عالقة بجلده بينما تتوالى ضربات الطبول في سرعة مذهلة فيرتمي الغزال فوق الأرض وان ظل يحرك أجزاء جسمه بلا أمل ، الى أن تتجه الصيادون نحوه في حركة خاطفة ويقطعون ذيله بالسكين ، وبهذا المشهد تنتهي الرقصة .

(ب) رقصة الحرب :

وهي من أكثر الرقصات الأفريقية اثارة وأهمية لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث يتوقف عليه مصير القبيلة ووجودها وكرامتها .

والغرض من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة ومقدرتها على القتال دفاعا عن النفس .

وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تلبث أن تتزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق الطبول ، وفي كل دورة يندفع الرجال صائحين وقد شرعوا حرابهم في مستوى رءوسهم ثم يغرزون هذه الحراب في خط محفور على الأرض وحين يطلق الراقصون المحاربون صيحات الحرب يشترك كل الواقفين حول الحلبة في هذا الصياح .

وفي معظم القبائل الأفريقية يتولى هذه الرقصة أحد السحرة العرافين ، وهو الذي ينشد الأغنية في صحبة مرتلين آخرين ، وقد جرت العادة أن يصبغ الراقصون الذكور وجوههم ويحركون أجسامهم متأرجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم ، وحين يشعرون بالارهاق والتعب يتوقفون قليلا للراحة وتناول الطعام والشراب ثم يستأنفون الرقص من جديد .

ويعتقد الافريقيون أن هذا الرقص يمنح الرجال مزيد من القوة قبل خروجهم للقاء العدو أو الاغارة على أرضه وماشيته .

ومن بين الأغاني التي يرددها الراقصون وهم منهمكون في أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التي تقول بعض كلماتها .

«قاتلوا بأيديكم وقلوبكم
اقتلوا العدو ولا تخافون شيئا أيها الرجال

وتقوم النساء أيضا بأداء رقصة الحرب حين يكون الرجال مشتبكين في القتال وتعتقد بعض القبائل أن الرقص الذي تقوم به النساء في هذه الظروف هو الذي يقرر سير الحوادث في ميدان القتال ، فهن يعلقن في أعناقهن بعض الطلاسم والتعاويذ أثناء الرقص ويقمن بهجمات على مجموعة من الدمى تمثل العدو ويحطمن رءوسها رمزا لتحطيم رءوس الأعداء .

(ج) الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ :

وهذه الرقصة تصاحب الراوي وهو يحكي بعض الأساطير الشعبية أو يروي ملاحم المعارك التي خاضتها الأجيال السابقة من الأسلاف وتعبر هذه الرقصة في مشاهدها المتعاقبة عن الأحداث التاريخية نفسها أي تكون بمثابة تمثيل لواقعها كما كان .

الى جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات الأفريقية وهي المجموعة التي تمثل دورة الحياة والمجموعة الأخرى التي تصور مظاهر حياة الانسان الأفريقي ومختلف جوانب نشاطه في محيط الغابة هناك مجموعه ضخمة أخرى من الرقصات المتنوعة ، وكلها ذات أثر بالغ في الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الأفريقية ، هناك رقصات شعبية يختص بها أرباب الصناعات المختلفة كما أن للجماعات السرية أيضا رقصاتها الخاصة بها .



وللمتطببين كذلك رقصاتهم التى يستخدمونها فى العلاج وطرد الأمراض والأوبئة وهناك رقصات الترحيب بالضيوف ورقصات الاحتفال بتنصيب زعيم القبيلة ورقصات للمطر والشمس والقمر الخ ...

ان حياة أفريقيا - كما يقول الفنان الأفريقى المعاصر كيتافوديبا هى على مدى آلاف السنين رقصة طويلة تعددت فيها الشخوص ولكنها رقصة لا تنتهى لأنها تحمل سر الحياة .

وقبل أن ننتهى من هذا الحديث عن الرقص الشعبى فى أفريقيا ودوره فى الحياة الاجتماعية لا بد لى من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه ، فمعالجة موضوع الرقص الأفريقى دون التعرض لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية ومعالجة ناقصة وغير أمينة ، ولذلك فلا بد من حديث سريع عن هذه الآلة وصلتها العضوية بالرقص الأفريقى ..

لقد كانت الطبول لا تزال الى حد ما تعتبر من وسائل التفاهم بين سكان أفريقيا المنتشرين فى أماكن شاسعة ومترامية الأطراف فهى تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها وقدرتها على التغلب على متاعب الحياة .

والطبول التى يستخدمها الأفريقيون عادة فى رقصاتهم المختلفة هى الطبول الكبيرة التى ذكرها ابن خلدون باسم « الكوركة » ويصل بعضها الى طول الرجل أو يكاد .

ويطلق الأفريقيون على الطبل «حد الموسيقى» لأنها الدعامة الأساسية لكل ألوان الموسيقى الأفريقية .

وتتعدد أنواع الطبول فى الرقصات الأفريقية نظرا لتغير الايقاع المركب داخل الرقصة الواحدة، ورغم أن هذه الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها ومن ثم تختلف درجة أصواتها فانها تعطى لغة مركبة يفهمها الأفريقيون ، لغة قد يعتبرها غيرهم نوعا من الضجج الصاخب .

ويتميز الايقاع الأفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التى تكون الوحدة الزمنية للحن ، وهذا الايقاع هو ما يطلق عليه فى الاصطلاح الموسيقى الحديث اسم «السنكوب» وعلى هذا فالايقاع الأفريقى « السنكوباتى » المركب هو الذى يعطى للرقصة الأفريقية قوة وحيوية دافعة ...

وبعد فالحديث عن الرقص الشعبى فى أفريقيا حديث طويل ومتشعب حظيت المكتبة الأوربية بالدراسات المتنوعة عنه ولكنه لا يزال حتى الآن عالما مجهولا لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب ، ولم يتوفر على تسجيله أو الكتابة عنه من الأفريقيين سوى قلة محدودة ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول الى المستوى المطلوب رغم أن هذا اللون من التراث الفنى الخصب قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربى وأوربا وأحدث أثرا عميقا فى الحياة الفنية هناك .

« عبد الواحد الامبابى »

قارة أم الصغير

جودت عبد الحميد يوسف

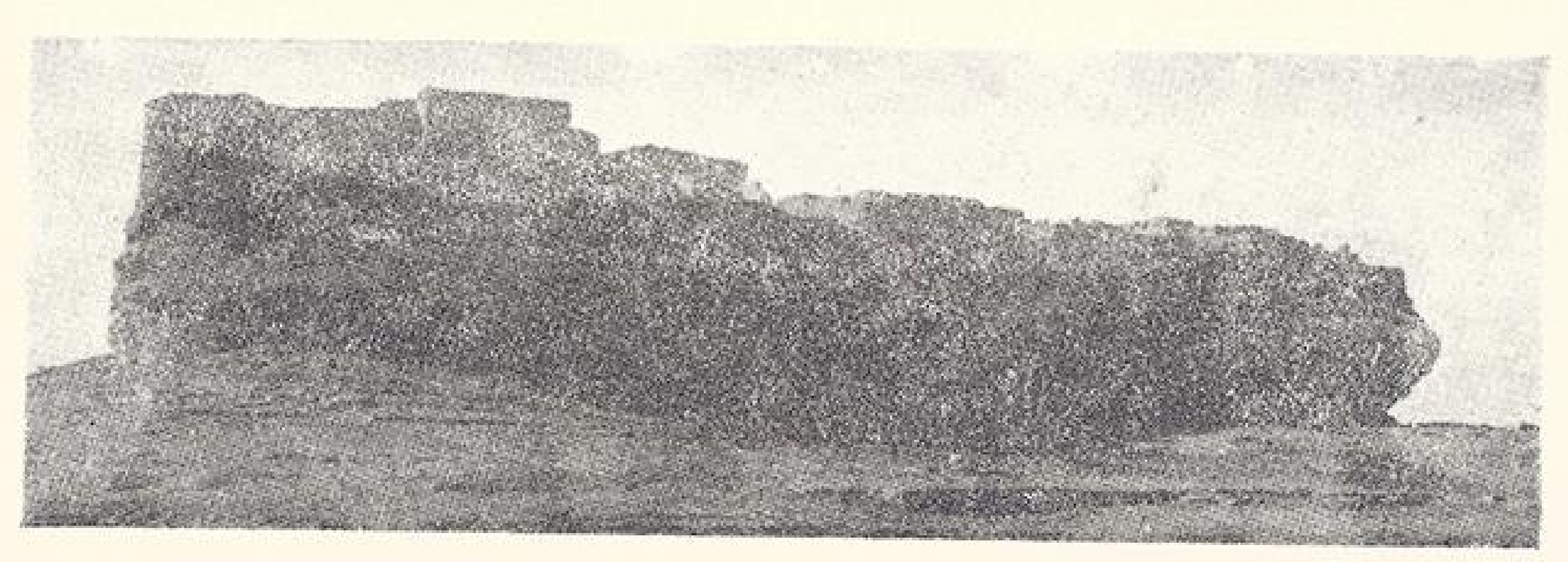
أربعون عاما كاملة هي المسافة الزمنية بين الباحث الانثروبولوجى الشاب والتركلاين الذى اوفدته جامعة هارفارد الامريكية لدراسة واحة سيوة ٠٠ وبينى كمبعوث مصرى اوفدته الثقافة الجماهيرية لتسجيل الفنون التشكيلية الشعبية فى نفس المنطقة ، وهى مسافة زمنية طويلة مرت على الواحة خلالها كثير من الاحداث والتطورات أدت بها فى النهاية الى صوره للحياة لا تحصل من آثار المرحلة الأولى غير ذكريات يحاول أن يتذكرها الرجل الوحيد الباقى من الرجال الكثيرين الذين تحدثوا الى الباحث الأمريكى كلاين ٠٠ رجل فى العقد السابع من عمره ٠٠ وحينما سألته عن كلاين ، قال بعد سرحة فى أعوام طويلة مضت : كان شابا كثير الأسئلة مثلك ٠٠ وتاهت اجابته فقد كان هذا الرجل منذ أربعين عاما شابا يفوق العشرين من عمره ٠

والدراسة التى أذكرها لكلاين تتضمن جزء من مجتمع سيوة يعيش منعزلا على مسافة تبلغ ١٣٥ كم من قلب مدينة سيوة العاصمة ، وهى لازالت تحمل الكثير من ملامح طابعها القديم رغم المسافة الزمنية الطويلة ٠٠ تلك هى «قارة أم الصغير» التى احتل موضوعها جانبا كبيرا من هذه الدراسة التى جريت بين عامى ١٩٢٨/١٩٢٩ واعدت باشراف جامعة هارفارد مع الاستعانة برسوم منقولة عن مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة بدراسات هارفارد الافريقية ٠

وقد صدرت هذه الدراسة فى باريس بالانجليزية عام ١٩٣٦ ضمن السلسلة العامة للانثروبولوجى تحت عنوان « ملاحظات على شعب سيوة والجارة » ٠٠ و « الجارة » هى تسمية القارة بلغة الأهلين ٠

ولاشك أن هذه الدراسة – التى سجلت الحياة والتقاليد والفنون خلال مرحلة من المراحل التى كانت تقع فيها الواحة تحت ظروف الانعزال التام – تعتبر من أهم المراجع العلمية التى يمكن أن يستفيد بها الباحثون لأجيال طويلة قادمة ٠ وهى فى الواقع تجميع مركز لمجموعة من الدراسات الملاحظات وانطباعات التى حظيت سيوة – أكثر من غيرها من مناطق مصر – بأهمية الكتابة عنها وبغزارة على مر العصور ٠

ولقد تعودنا فى فترة السنوات الاخيرة أن نطالع فى صحفنا ومجلاتنا عن تلك القرية المنعزلة « قارة أم الصغير » عدة موضوعات ذات عناوين مثيرة وأقاصيص أسطورية ، كان من بينها ما نشر فى بداية عام ٦٨ عن أن هذه القرية قد بنيت بيوتها فوق صخرة ارتفاعها ٧٠ مترا عن مسطح الصحراء وحينما تغرب الشمس يصعد اليها الأهالى عن طريق سلم خشبى طويل صنع من جذوع النخيل، ثم بعد أن يتم الاطمئنان على جميع السكان يرفع السلم حتى لا يصعد اليهم أحد ليلا ٠٠ والصورة بكاملها تبعد عن الحقيقة بعدا





منظر عام للقارة وتبدو بوضوح تراكيبها المعمارية فوق الصخرة الفخمة المتآكلة بعوامل التعرية

تاما ·· فلا القرية على هذا الارتفاع الشاهق ولا من المعقول أن يصنع سلم بهذا الطول الرهيب ·· من جذوع النخيل التي يمكن ببساطة تصور حجم جذع واحد منها ثم تصور حجم السلم المذكور وثقله·· وكم يحتاج من البشر ومن الوقت والجهد لرفعه الى داخل القرية · تلك الصورة لا يمكن أن تكون قد حدثت في أى عصر من العصور التي مرت على تلك القرية التي تتوسط واحتها الوادعة المنسية ·· والتي يسكنها أقل من ١٥٠ نفسا من الكهول والرجال والنساء والأطفال من ذوى البشر الداكنة ·

وليس هناك أدنى شك في أن «قارة أم الصغير» بتعدادها الضئيل وفي وضعها الهادىء المستكين وسط الصحراء على ارتفاع لا يزيد عن عشرين مترا عن سطح الأرض المحيطة بها وصورة أبنيتها المتراصة المتجمعة فوق الجبل الصغير مكونة سورها الحصين ·· وطرقاتها الضيقة ·· وغالبية سكانها الذين لازالوا يعيشون حياتهم العادية المتوارثة في دورها القليلة ، يؤدون شعائرهم الدينية الاسلامية في مسجدها القديم الذى يعلو مدخلها الوحيد ذو البوابة العتيقة·· كلها وحدات تشكل في مجموعها العام طراز القلعة الصغيرة — صورة تستثير الخيال ·· وتساعد على تأكيد الأساطير القديمة التي تدور حولها ·· بل وأحيانا تساعد على خلق أساطير جديدة يمكن أن تضاف الى ما دار حول هذه القرية منذ نشأتها وحتى اليوم ·

ويذكر بلجريف (١) أسطورتين عن « الجارة » تختص أولاهما بظاهرة قلة تعداد السكان في القرية·· حينما كانوا في الأزمنة القديمة يحملون روح التحدى والهجوم على القوافل نظرا لفقرهم ولموقع القرية على طريق تلك القوافل بين سيوة ومصر ·· تقول الاسطورة المتوارثة « أن شيخا ورعا أسمه « عبد السيد » كان مسافرا من طرابلس ليلحق بقافلة الحجاج في القاهرة وكان يرافقه عدد من الرجال المتعبدين الذين كانوا يريدون الحج أيضا ·· وعندما حطوا رحالهم عند (القارة) خرج السكان من القرية لمهاجمتهم بدلا من استضافتهم واكرامهم ·· ونجح الشيخ ورفاقه في الهرب ··· وحينما وصلوا الى وادى آمن وقف الشيخ الجليل « عبد السيد » فوق صخرة وأخذ في الدعوة على قوم القارة مقسما لن يكونوا أبدا أكثر من أربعين رجلا على قيد الحياة في هذه القرية ·· ومن لحظتها وحين يجاوز عدد الرجال الأربعين يموت واحد منهم ·· »

وتقول الاسطورة الثانية ·· « أن مجموعة من الأعراب المهاجمين قاموا بالاغارة على « القارة » في احدى المرات ·· وتقهقر السكان الى القرية وأغلقوا البوابة الوحيدة لها ·· وتوسلوا الى الشيخ الولى المدفون خارجها طالبين النجدة فظهرت روح الشيخ الميت لتخطف أبصار الأعداء فيتجولون حول الصخرة مرات وكلهم عاجزين عن العثور على البوابة أو رؤيتها ·· وكانت النتيجة انهاك قواهم مما شجع سكان « القارة » على الهبوط الى أسفل لقتلهم ·· »

واذا ما نظرنا الى «قارة أم الصغيرة» من وجهة نظر التراث الشعبي فاننا نستطيع أن نطلق عليها « المتحف الحى للتراث الشعبي في منطقة سيوة » فهي وحدها التي تنطبق عليها مواصفات ذلك النوع من المتاحف فهي لازالت تحمل نفس الطابع القديم في التخطيط الانشائي للقرية أو المدينة ·· وأسلوب بنائها ·· ثم حركة الحياة التي تعيش

(١) ضابط انجليزى كان يعمل قائدا لفرقة الهجانة في سيوه خلال السنوات الاولى من القرن العشرين ، أصدر في لندن عام ١٩٢٣ كتابا بعنوان « سيوة واحة الاله آمون » يعتبر من أقيم المراجع التي صدرت عن هذه المنطقة ·

فيها وتدور خارج كتلتها البنائية على الأرض التى تكسوها مساحات منها أشجار النخيل والزيتون.

لقد كانت المدينة الأم الأولى .. شالى القديمة التى تتوسط الآن مدينة سيوة ، والثانية قرية أغورمى التى تبعد ثلاثة كيلو مترات عن شالى ، وكلاهما لازالت أطلال المبانى والمرافق والشوارع الضيقة والآبار فيها باقية تذكرنا بتلك الحضارة التى أندثرت وبدأت المدينة تفترش الأرض من حولهما . ولم يبق من صورة القلعة العالية المحكمه غير «قارة أم الصغير» ذلك المتحف الحى الذى لازالت فيه حياة السكان بنفس أسلوبها القديم فى شالى وأغورمى .. لكنها مع تيار التقدم والحياة فى الواحة كلها .. وبعد توقف الغزوات التى كانت تتهددها .. وبعد توفر الأمان .. تسير نحو الجديد تتطور ذاتيا .. اذ بدأت بعض الاسر القليلة تبتنى لنفسها دورا جديدة أكثر اتساعا .. أكثر تطورا على الأرض المحيطة بالقرية المعلقة على التل .. لكن أسلوب البناء واحد ، والخامات المستخدمة فيه بقيت كما هى فى سيوة كلها ، طينة الأرض المالحة التى تسمى « كيرشيف » لتشييد الحوائط وجذوع أشجار النخيل للتسقيف .

والقرية فى شكلها العام غير محددة الجوانب تماما ، لكنها فى مسقطها الأفقى أقرب الى شكل المستطيل ويقع مدخلها فى الجهة الشرقية وهو عبارة عن ممر واقف الانحدار يتصاعد بالتواء بلا درجات متعرجا مع اتجاه التل يقود عبر الصخرة الى البوابة الضخمة التى يغلقها باب عتيق من فلوق النخل المجمعة حيث تؤدى هذه البوابة الى نفق يقع أسفل مسجد القرية يتفرع الى فرعين يؤديان الى داخلها، وفى وسط القرية يقع السوق المفتوح .

والواقع أن هناك بعض الاختلافات بين شالى القديمة من جهة وأغورمى والقارة من جهة أخرى اذ أن مدخل الأولى يتكون من درجات والمجموعة الثانية مداخلها ممرات شديدة الميل وثمة اختلاف آخر بين شالى القديمة وأغورمى من جهة والقرقارة وحدها من جهة أخرى .. ذلك أن وضع المئذنة فى المجموعة الأولى تعلو المدخل مباشرة أو فى جانبه .. مطلة على الخارج لا مكان لاستخدامها كبرج للمراقبة ، بينما نجد المئذنة فى مسجد القارة الذى يعلو المدخل تطل الى داخل القرية هذا .

وحين نترك القرية وأبنيتها فاننا نقف أمام أهم انتاج تعتمد عليه « القارة » طوال العام

مدخل القرية فى الجرمة الشرقية فى سورها الحصين ويظهر انحداره الشديد

نموذج فى انتاج الفخار (مبخرة) ذات ثلاث زوائد زخرفية ملتحمة فى أعلى وتتسم بالخشونة والبدائية





مجموعة من المراجين الملونة المختلفة الاحجام المصنوعة من الخوص والمزخرفة بوحدات هندسية وبالوحدات المشغولة بحبال الليف وكرات الحرير من انتاج القارة .

فى معيشتها بعد موسم تصدير انتاجها الضئيل من البلح والزيتون .. ذلك هو انتاج المراجين وهى صناعة تشتهر بها القارة منذ أقدم العصور حيث كانت تبيع البلح والحصير والمراجين الى القوافل المارة بين مصر ووادى النيل .

***

ويتميز انتاج هذا النوع من الصناعات اليدوية للقارة بالبدائيه فى التنفيذ وفى استخدام الالوان الزاهية ولهذا فانتاجها رخيص نسبيا اذا ما قورن بالانتاج الدقيق لصناعة المراجين والأطباق الخوص فى سيوة ذاتها ، وتقوم الزخارف المستخدمة فيها على تكرار الوحدات الهندسية الكبيرة أو الزخارف الحلزونية فى المراجين الكروية الشكل أو الاطباق الدائرية .. نجد أن انتاج الأبراش فيها بسيط يخلو من الزخرفة ويتم انتاجه فى صورتى المستطيل والبيضاوى الذى يستخدم كمصليات خاصة .

***

ولقد دخلت الى « القارة » الآن أشكال جديدة لاتمت الى انتاجها الأصلى بصلة بعد أن أصبح هذا الانتاج مصدرا من مصادر التجارة لبعض زائريها من المناطق الأخرى .

والحقيقة أن هـذه الشريحة البشرية التى نعرض اليوم للمحات مما كتب عنها فى بداية هذا القرن ، ومما نراه فى الدراسات الميدانية التى تجرى اليوم على أرض واحة سيوة ـ فى حاجة الى أن توضع موضع الاعتبار فيما يتعلق بتخطيط بعثات المسح التسجيلى لكل جوانب التراث الشعبى فيها ... فليس كافيا أن نسجل جانبا واحدا منها كالفنون التشكيلية الشعبية وانما يحتاج الأمر الى ايفاد مجموعات من الباحثين لتسجيل هذا النموذج الفريد من نماذج المتاحف الحية التى يندر أن يتعدد فى بلادنا ولا قتناء نماذج حقيقية من انتاجها قبل أن يطيح بهـذا التراث طوفان المدنية الزاحف على أرض واحة سيوة متمثلا فى تدفق البترول غزيرا من أراضيها .

جودت عبد الحميد يوسف



المجلات الثقافية
تصدرها الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
الكاتب
مجلة المثقفين العرب
رئيس التحرير: احمد عباس صالح
تصدر أول كل شهر
الثمن ١٠ قروش
الفكر المعاصر
فكر مفتوح لكل التجارب
رئيس التحرير: د. فؤاد زكريا
تصدر يوم ٣ من كل شهر
الثمن ١٠ قروش
المجلة
سجل الثقافة الرفيعة
رئيس التحرير
يحيى حقي
تصدر يوم ٥ من كل شهر
الثمن ١٠ قروش
المسرح
كل جديد فى فنون المسرح
رئيس التحرير: صلاح عبد الصبور
تصدر يوم ١٥ من كل شهر
الثمن ١٠ قروش
السينما
كل جديد فى فنون السينما
رئيس التحرير
سعد الدين وهبه
الثمن ١٠ قروش
الكتاب العربي
أول مجلة ببليوجرافية
فى العالم العربي
رئيس التحرير
أحمد عيسى
تصدر كل ٣ شهور
الثمن ١٠ قروش
الفنون الشعبية
دراسات عن الفنون الشعبية
رئيس التحرير: د. عبد الحميد يونس
تصدر كل ٣ شهور
الثمن ١٠ قروش
اشتراكات مخفضة لطلبة الجامعات والمعاهد العليا ومنظمة الشباب
الاشتراكات والإعلانات: إدارة المجلات: ٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

د . عبد الحميد يونس

الثمن
١٠ قروش

رقم الايداع بدار الكتب ١٤٤ / ١٩٧٠

speaks in detail of the «Koseim», the «mowakaf», the mosaddas» and the «malzouma».

The reviewer concludes his article by praising the book and the author who is one of the eminent folklorists in Tunis, who can distinguish between what is genuine and what is not.

* * *

Book Review

IRAQI COLOURED IMAGES

reviewed by

Mohamed Ahmed Youssef

Folk poetry is closely related to folk life, it expresses people's joys and sorrows, and reflects their wishes.

In his book «Iraqi coloured images» Mansour Alhelw deals with the Iraqi mawals. He says that they differ from the similar forms in other Arab countries. He describes in detail the Iraqi mawals.

The author then speaks of another kind of folk poetry, the «darmy», so called after the dawarem clan in the middle and south of Iraq. He gives some examples of the «darmy».

He then proceeds to the abouthiya.

The reviewer is of opinion that this book is an excellent step to study the characteristics of the Iraqi folk poetry.

* * *

THE FOLKLORE WORLD

FOLK DANCE IN AFRICA
ITS IMPORTANCE IN SOCIAL LIFE

by

Abdel Wahid Al-Imbabi

The African is a dancer by nature. Folk dance in Africa is closely connected with rituals. The writer gives in detail a description of the various African folk dances, namely, the fertility dance, the birth dance, the puberty dance, the wedding dance and the death dance. He then speaks of the hunting dance and the war dance. He deals also with the dance performed with the accompaniment of relating a myth of a folk tale. He cites other folk dances used to wave off the diseases, to welcome the visitors and to celebrate the nomination of the chieftain.

The writer emphasizes the importance of drums in performing the African folk dances. He says that there are still folk dances in Africa which have not yet been recorded.

* * *

THE LIVING FOLK MUSEUM
IN THE OASIS OF SIWA
KARRET OM ALSAGHEER

by

Gawdat Abdel Hamid Yousef

The writer gives a thorough description of a certain village, called Karret Om Alsagheer in the Oasis of Siwa. This village is characterized with its small population. The inhabitants are less than 150. He cites two legends about that village. According to the first the inhabitants of the village attacked a caravan of pilgrims among whom was a pious Sheikh called Abdel Sayed. The pilgrims, however, escaped and sheikh Abdel Sayed cursed the village. He swore that the inhabitants would never exceed forty persons.

The second legend says that some robbers attacked the village. The inhabitants were saved by a good spirit.

Gawdat says that Karret Om Alsagheer is a living folk museum as it has the same old features.

view, between man and the article which the originality of their crafts. This article was published in the magazine of «Altorath Al Shaabi in Bagdad as a comment on the occasion of Iraq's membership in the World Council For Arts and Handicrafts.

The writer cites the Iraqi project of establishing a permanent exhibition for folk arts.

* * *

HOW LONG DO WE NEGLECT OUR FOLK MUSIC ?

The Arab speaking world is rich with its folk music.

Many experts came from Germany, Italy, Denmark, Rumania, America and Japan in search of folk music in mountains, valleys and deserts.

The Folklore Centre in Cairo rendered many services to foreign folklorists interested in our folk music and folk songs.

Soliman Gamil urges the Egyptian folklorists to study our folk music. He calls to provide the Folklore Centre with graduates specialized in folk music. He concludes his article by advising to get copies of the studies accomplished by foreign experts. The editor comments that the Folklore Centre is doing its best to collect, classify and study the folk data. Soliman Gamil is right to call for the necessity of obtaining copies of the various studies accomplished by scholars here and abroad.

Book Review

CUSTOMS AND FOLK BELIEFS

A book written by Dr.M.M. Al Gohary, Abdel Hamid Hawas and Dr. Alia Shoukry.

The reviewer says that intellectual life was in need of a guide including a plan for field work in the spheres of folklore and indicating how to classify the folk data.

There was an insistent call to publish a detailed guide for folklorists and anthropologists.

The book is divided in two parts. In the first part the authors indicate the importance of the guide, its sources and its divisions. In the second part they dealt with customs and traditions and they showed the folklorists how to get the necessary data through well-defined questionnaire.

* * *

Book Review

FOLK LITERATURE IN TUNIS

reviewed by
M. Fikry Anwar

A book by Mohamed Almarzouki, published in Tunis.

The book first deals with myths which occupy an important position in folk literature. The author speaks of the social, political, heroic, ritual, historical, literary myths and that of children.

Almarzouki then proceeds to folk proverbs which are characterized with brevity, eloquence and good taste.

He deals, in a special chapter, with folk poetry and gives many examples. He

Despite his almost unlimited belief in the supernatural, he lives in a single world. Even the dead are close to him, and everything is both natural and supernatural. Since he makes no real distinction between the two and assumes that they are in effect one, he uses what he knows to shape his ideas about what he does not know but whose existence he does not dispute or doubt. His imagination is an extension of his observation, a special application of it beyond its usual task of noticing things to creating other creatures and other scenes which fit naturally into what he and his kind absorb from the perceptions of every day.

* * *

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

FOLK ARTS IN THE AGE OF TECHNOLOGY

The Academy of Arts with the collaboration of the American University in Cairo, invited Dr. Abdel Hamid Younes to give a lecture about folk arts in the age of technology.

The lecturer spoke of the conception of folklore and said that it is flexible and ever developing to suit the evolution of social relations. It is the only means to which man resorts to express himself. It is the output of culture acquired by the members of a society. It is impersonal but cultured.

Dr. Younes says that there is no connection, from the psychological point of is remodeled in this age of mass production.

The technological progress helps in recording the folk data.

He concluded his lecture by saying that folklore is closely attached to man because it is the output of his intellect and the reflection of his sentiments.

Dr. Younes asserts the vital importance of handicrafts as they reveal the origin and history of the genuine material side of our culture. They imply the real traditions of our plastic arts. The big machine is indulged in the mass production of pro-designed types. The individual touch of the artisan, his ability to create and modify are totally absent in the production of machinery.

The wares, articles intents and forms of folklore are the real human resort in this tremendous age of technology.

* * *

HANDICRAFTS AND FOLK ARTS IN IRAQ

Handicrafts in Iraq are numerous and vary from one region to another.

In the northern region we find sculpture, wood carving, pottery, knitting, weaving, and embroidery.

The southern region is renowned with mats, baskets, ropes, carpets, rugs and boats.

In the middle region there is pottery, copper utensils, carpets, and jewelry.

The writer concludes his article by asking the folk artisans and craftsmen to improve their product and to maintain

The imagination has a large field of enterprise in dealing with spirits, and since evil spirits are in richer supply than good and need to be dealt with decisively, they set the imagination in action with some force. Among the Gabon Pygmies, when an elephant ravages the forest, it is because malicious ghosts have stung it on, and to keep them quiet a song is sung, which has in it a note of expiation. The writer speaks of the Ogiri who have frightening and mysterious powers. The Pygmies pray to turn the Ogiri away to other haunts before they attack the village. The Australian Euahlayi knock out a tooth so that they may not be attacked by a spirit.

C.M. Bowra then deals with songs of death and laments which are everywhere sung over a dead person. The Shaman, says the writer, believes that he has knowledge of the unseen world, and that he can change his shape or travel through the air. The connection between men and animals and other totems is seen as a physical relation, and in Australia this often extends beyond the cult of living totems to the cult of mythical ancestors, who are sources of life and actually present somewhere on the earth. We must accept myths as they are revealed in the songs and try to see how they are brought home by the exercise of the imagination.

The writer deals with a number of songs connected with the Chenoi, divine beings who lurk in nature and are the powers behind many growing and active things. In their small compass these songs succeed because each concentrates on a single imaginative idea — the joy of the Chinoi at arriving in spring, at returning to the sky, at smelling the flowers which they have made to grow and whose scent they enjoy almost as part of themselves.

The earth is so full of spirits that it cannot be dissociated from them or understood without them. The songs act on this conviction and bring natural and supernatural together in a set of single scenes, but their unusual claim is that they reveal something which is really identical in the Chinoi and their physical manifestations, and from this they extract a sprightly poetry shamanistic songs call for this kind of imagination, at once visual and psychological, since they expound the inner meaning of religious beliefs, but totemistic songs, which superficially have something in common with them, are less concerned with inner meanings than with establishing the reality of their subjects in the actual world. They are much interested in mythical ancestors, who are believed to exist in the known scene and to perform specified functions in it. The author cites a song which deals with the life of ancestors on the mountains.

Though primitive imagination works mainly on the supernatural and the unseen and is inspired to action almost unconsciously by the demands which are made on it by its subjects, it none the less deserves the name. It presents to the mind something which can almost be seen, and it does this by applying to the unseen and the unfamiliar what is known from the seen and the familiar. Its great asset is the keenness of primitive senses, and on these it relies for its vigour and its verisimilitude. It would certainly not be so successful if its results were not so solid and so visual. Not only are the senses of primitive man sharper than ours, but he relies much more on them. In his daily round he develops a remarkably acute and precise knowledge of the physical scene and, since both his religious and his totemistic beliefs are largely concerned with it, it is right that his songs should keep in close touch with it.

made of cloth imported from India. Hissa Al Rifai cites in detail the different kinds of this cloth, namely Algaz, Algisseen, allassi, and Almishkhal.

Among the embroidered gowns the writer cites Almotasarreh, Belama, Akoura and Bakhia.

The «daraa» is a long loose gown which resembles the «gallabia». The woman wears also the «menisso» and the «dawriya». The «Zoboon» is a long tight gown and has a slit which reveals the «Shalha» which is a short chemise made of satin. The «Sirwal» (a kind of trousers), is worn under the «darraa» and is embroidered with coloured threads and spangles. The Bakhnak and molaffaa are coverings for the head. The «Borkoa» is a kind of veil worn over the face.

The «Boushia» is also a veil to conceal the face. It is made of crepe or chiffon.

The writer describes in detail the make up of the woman in Kuwait. She says that the woman in Kuwait wears golden earrings, necklaces and rings. Among the jewels Hissa cites the Jihadiya, the Kordala, the Maari, the Mortahish, the Mashbak, the Thoraya, the Kayesh, the Zindi, the Tuck, the Makmash, the Shomeilat, the Howeissat and the Khashakheesh. The woman in Kuwait puts on the aftakh, the hogool and the anklets.

The man in Kuwait wears loose clothes. The dashdasha is a kind of gallabia still worn by men in Kuwait. The man puts on the sheleht, the dokhla, the zoboon and the dorkal. He covers his head with the «ghatra» and the «okal».

The writer concludes her article by saying that the dashdasha, the ghatra and the okal are still worn by men in Kuwait.

PRIMITIVE IMAGINATION

by

C.M. Bowra
translated by
Gaber Asfour

In modern usage imagination normally means a capacity to form a mental image of something which is not present to the senses. What it represents may exist somewhere else in the actual world, or it may exist nowhere ; il may belong to the past, the present or the future, or to no specified time. In any case it is presented to the eye of the mind, which accepts it on the assumption that it is real, even if it is known not to be.

Primitive imagination is concerned with what it is believed to be present but invisible. It assumes that its subjects exist already and that the singer's task is to show what in fact they are, how the they work, and what is their appearance or character, or behaviour. It gives attention to the supernatural.

The Eskimo approaches his guardian spirit and speaks intimately to it when he wishes something to be done about the weather. The Gabon Pygmies believe that the chamaeleon is a messenger from friendly spirits and must be welcomed and treated with care and good will.

Primitive peoples use images as a means to make sense of what is hard to grasp. They are the elementary stuff of myth and are taken quite literally.

The Bushmen believe that dead men ride on the rain, and call out to them when they need their help. They regard the dead as friends and helpers, and speak to them with an easy freedom as they express surprise that as yet no rain has come.

granted the power of turning everything that he touched into gold. When his food and his daughter turned to gold Midas begged Dionysus to have this frightening power taken back.

He cites also the Greek legend of the three golden apples which Hercules got from the garden of Hesperides.

The writer gives a text extracted from the Sira of Alzahir Bibars in which gold plays an important role.

He gives also two texts of Egyptian folk songs in which the folk bard tries to allure his beloved with gold. He concludes his article by speaking of some customs and traditions concerning gold in Egypt.

* * *

THE STORY OF HASSAN ALBASRI IN VERBAL AND WRITTEN TEXTS

by

Adly Mohamed Ibrahim

Although the story is writtin in «Alf Laila Wa Laila» (The Arabian Nights). The writer recorded a certain text of this famous folk tale which he heard from an old woman. He studied the new text of the folk tale and compared it with the text written in the «Arabian Nights» and with similar texts in foreign countries. He gives in detail the verbal text of the folk tale. Hassan met a magician and went with him to a mountain. The magician managed to get a certain treasure and left Hassan on the summit of the mountain. Hassan threw himself in the sea and arrived at a palace inhabited by seven fairies. They welcomed him and asked him to stay with them in their palace. They warned him not to open a certain room.

One day while the fairies were away he dared and opened that room. He saw four girls taking a bath. He admired the youngest. To his astonishment the four girls wore feathered costumes and flew away. He had to wait for a time.

A few days later he saw the four girls bathing in the room and managed to take the feathered dress of the youngest one. She could not fly with her sisters and Hassan married her. He took his wife to his mother and asked the later to hide the feathered dress. The girl, however, managed to get the dress and flew away with her two children to her country. Hassan went in search of his wife and could get her back with the help of a jinni.

The writer is of opinion that this folk tale can be classified under type No. 400. «The man who looks for his lost wife».

He adds that this Egyptian text may be taken from the written text.

He urges the folklorists to publish the verbal Egyptian folk tales to show the Egyptian influences in the verbal tradition of the world.

* * *

FOLK COSTUMES IN KUWAIT

by

Hissa Al Rifai

Folk costumes in Kuwait have the same features of similar costumes in the Arab Gulf region.

The writer gives a thorough description of the woman's costumes in Kuwait. First of all she describes the «Tobe». It is a loose gown which has a big slash, called «Geib» and long sleeves to which the «Ibats» (pieces of the same cloth) are attached. The «tobe» is embroidered with golden threads called «Zeri» and it is

FOLKLORE AND CULTURE

by

Dr. Ahmed Ali Morsi

The folk expressive forms inspire the cultural frame within which people live. Customs, traditions and thoughts prevalent in the society formulate this cultural frame.

Culture is composed of many intricate elements. One of the most important elements is the language. No human culture can exist without language because it is a means of communication between the members of any community.

The folk, says Dr. Morsi, trains the children how to pronounce the words and teaches them how to speak their language. He cites an example which indicates how the bedouins in Fayoum train their children to speak the bedouin dialect.

The spoken dialect is somewhat different from the literary language. It is characterized wtih its adaptability to the needs of individuals. It is more flexible than the literary language. The writer presents some folk texts which indicate the above-mentioned fact. He adds that the spoken dialects resort to brief expressions. This is clear in riddles and proverbs. It uses the symbols in many cases.

Dr. Morsi speaks of the metaphor in the riddle. He says that it is based on surprise and excitement to assert a certain point and give it the chance to show the intended intellectual connections.

The metaphor plays a great role in the proverbs. Folk poetry and folk songs resort to metaphor. The writer gives some examples in which this artistic form is clear.

He cites a «magrouda» (a form of Aariban folk poetry), in which the folk singer describes the beauty of his beloved.

He then speaks of the proverbs prevalent in the rural societies in Egypt.

The community exalts wisdom and honesty. This fact is clear in folk songs, folk tales and proverbs.

* * *

GOLD IN FOLK TRADITION

by

Ahmed Adam Mohamed

Gold is closely attached with man, religion and rites. The writer traces the history of gold in Egypt and India.

The ancients believed that gold was generated from the rays of the sun. Tribes in West Indies and America believe that gold has a spirit and they take much care not to disturb that spirit.

Ancient Indians believed that gold, fire and light were one thing. The Indian old books described gold as immortal.

The ancients also believed that gold had taken its brilliant colour from the sun.

The word «Nub» in hieroglyphic language means gold and it was closely connected with Hathor, the goddess of love, mirth and joy, usually represented as having the head of a cow carrying the disc of the sun between her horns. That is why the ancient Egyptians attributed great magical powers to gold.

The writer then deals with the attempts of old alchemists to find out the philosophers' stone in the belief that it would change base metals into gold.

This precious metal is an important motif in myths and folk tales.

Ahmed Adam cites the story of Midas, King of Phrygia to whom Dionysus

writer cites Adham Al Sharkawi, Hassan and Naima, Zahir and Nargis, and Ezz Al Arab. The writer gives, in brief, the different kinds of mawals.

The folk tale is characterized with a special structure. The bard is conscious, when he narrates a folk tale, that this selected type has a certain form which people enjoy.

The folk tale of Ezz Al Arab is a long mawal.

Ezz Aa Arab married a woman called Hagir. As he begot no children he married another woman who gave birth to a child. The first wife Hagir managed to replace the new-born child with a dead-one. The second wife, however found that the corpse was not her son's when she looked for a certain mark in the body which characterized the chied. Ezz Al Arab divorced Hagir. His second wife gave birth to a girl called Souad.

The kidnapped child Khairy was left on the sea-shore. A fisherman found him and took him home where he was raised with his son Rida. Khairy became a young man. It happened that he met with Souad. He loved her and asked his father to help him get married with Souad. The fisherman went to Ezz Al Arab and asked him the hand of his daughter. But when the mother of Souad saw Khairy she recognized him at once and announced that he was her son. She asked the two men to look for a certain mark in his body which they did. Souad was married to Rida and Khairy had to look for another girl.

Dr. Nabila analysis the incidents in the above-mentioned folk tale. She concludes her article by urging folklorists to evaluate the expressive forms to which the bard resorts as they reflect his character and his community.

VARIOUS TENDENCIES IN FOLK SONG RESEARCH WORK

by

Dr. M. Fahmy Higazy

Dr. Higazy points out the various researches in folk songs. He then speaks of the nature of folk song and says that scholars studied the composition of folk song : Is it the creation of an individual or composed by a group ? He presents the different views. He asserts that folk song is subject to modification and that it has a social role in people's life.

He then proceeds to the compiling and archiving of folk songs.

Field work is interested in folk singing, not in mere collecting and describing texts.

The writer cites the difference between the method of field in the nineteenth century and that of the twentieth. He points out the problems that face the field worker in recording his texts.

He presented the various recognized methods of classifying the folk songs.

The writer made stress upon the comparative historical method, which comprises :

a) Recording literary phenomena.

b) Comparative study of the type.

c) Comparative study of the sequence of a particular form.

d) Study of the perpetual influence and borrowing.

Dr. Higazy summed up his article by citing the modern phenomenon of the influence of mass media upon the folk song.

used the latter in making the mats, baskets, sieves, plates, fans and sandals. Brooms and brushes were made of the palm twigs and ropes of fibres. The Egyptians used to put palm-leaf stalks on the graves on feast-days. The dates are given as alms to the poor. The Arabs prepared some drugs from palm-trees. The writer describes in detail the different kinds of those drugs.

Palm-trees in Egypt are numerous and they give different kinds of dates.

Inhabitants of Egypt still use the dry palm-leaf stalks in making chairs, tables and beds (Angareebs).

There is a famous folk game called «Hoksha», played by two teams with a ball made of palm fibres. Each player hits the ball with a palm-leaf stalk about one metre long.

The palm-leaf stalk is used as a fire flint in the Oasis of Siwa.

Lace straw baskets, plates, fans, «margoons», fly-whisks, pack-saddles and mats are made of palm leaves. Women in Siwa are well-experienced in those handicrafts.

The season of dates gathering witnesses many wedding celebrations.

In the Oases people store dates in the «Zanabeel».

They extract a kind of honey from the dates. They get from the ripe dates a kind of red sugar and a special liquor called «Araki».

In Siwa, says Dr. Osman Khairat, people believe in evil eye. To save their palm trees they hang on them donkeys bones, deer horns and pieces of ceramics. In the Dakhla Oases the mother hangs a palm-leaf stalk carrying seven leaves round the neck of the new-born child to protect him from the evil eye. She hangs over her breast a palm-leaf stalk, incised seven times by a man called Mohammed to protect herself also.

Dr. Khairat concludes his article by describing in detail the different kinds of crates made of palm leaf stalks.

* * *

THE FOLK BARD

by

Dr. Nabila Ibrahim

The folk bard, undoubtedly, transmits the literary folk tradition from generation to generation.

The writer is of opinion that folklorists have to find how the folk tradition was transmitted to the reciter. She says that they used to look for old reciters when they do their field work. Folklorists, she adds, never listen to a new reciter unless he is endowed with a sweet voice.

The new reciter listens carefully to the old ones. He learns a certain type of folk tradition and becomes acquainted with characters, places and customs mentioned by oldbards. He then tries to recite what he learned in a limited field.

Dr. Nabila aserts that there is a great resemblance between the «Siras» in style or in themes. She cites a number of examples extracted from some Siras.

The «mawal» is a well known type of Arabic folk tradition. Many folk tales are narrated in «mawals», among which the

ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

By AHMED ADAM

FOLK MUSIC IN NUBIA
ITS RELATION WITH ANCIENT EGYPTIAN MUSIC

by

Dr. M. Ahmed Al Hofni

The Nubian tribes, says Dr. Al Hofni, are descendants of Ancient Egyptians. The word Nubia means « The land of gold » in the hieroglyphic language.

The Nubian is an artist by nature. He is fond of decoration and likes to hear music.

The «tambour» is one of the most popular string instruments used by Nubians. It is also called the «Kithar» or «Kissir». It is a five-stringed instrument which the player carries on his chest in a horizontal or vertical position. This instrument is identified with the «Simsimiya», the well known musical instrument in the Canal Zone. It was called « Kennar » in the hieroglyphic language. In Arabic it is called «Kennara» which is obviously derived from the Ancient Egyptian word. An Ancient inscription, found in the tombs, shows a woman playing this instrument. Five «Kennars» were found among the monuments. One of them is in the Egyptian Museum in Cairo.

Among the musical instruments known in Nubia Dr. Al Hofni cites the « Selamiya » and the « Cole ». They are reeds open from both sides. The musician carries a number of these instruments which vary in size and length to get the suitable tune.

The writer, then, deals with the drums in Nubia, among which are the tambourine and the Sudanese drums.

He speaks of folk songs in Nubia. In one of these folk songs the Nubian praises his camel and says that he lived happily with him. The «Nameem» is a kind of folk song sung by two, three, or four persons who sit in a circle and sing one after the other, with the accompaniment of clapping the hands The rhythm may be simple or composite. Dr. Al Hofni cites a number of texts as an example of the Nubian folk songs.

* * *

THE PALM TREE
IN FOLK TRADITION

by

Dr. Osman Khairat

The writer deals with the history of the palm-tree in Egypt, Arabian Gulf zone, India and Mediterranean regions. Palm trees had a special value in Ancient Egypt. Dr. Khairat says that palm-trees were regarded as sacred by the Ancient Egyptians. They are pictured on the walls of some tombs and temples, specially in Algorna and Aldeir Albahari.

Ancient Egyptians extracted from the dates a kind of liquor which they used in embalming the bodies of the dead. They covered their houses with roofs made of palm-trunks and palm-leaf stalks. They

THE FOLKORE INSTITUTE

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Dr. Younes begins his article by emphasizing the necessity of establishing the Floklore Institute within the frame of the Academy of Arts.

The interest in folklore, he says, indicated the utmost need to studious generations, able to distinguish between the original and the non-original, and to save folk tradition from the remnants and survivals which impede the cultural progress.

The editor is of opinion that we can make use of the possibilities in the various institutes of the Academy by establishing special departments for folk music, folk dance, and folk drama.

He suggests that the proposed institute should be divided into the following sections :

1. — Section of folklore which comprises the theoretical study of folkloristics, field work, archiving and various methods of comparative studies. It also includes folk literature, customs, traditions and practices.

2. — Section of folk music which deals with theoretical and practical studies. It treats the various characteristics of folk music, its origins, instruments, and the laws of its evolution.

The writer remarks that it is profitable to establish a special department for folk music in the Conservatoire.

3. — Section of folk dance which would be one of the most important units of the proposed institute. Dancing has its roots in human culture. It is connected with the various folk arts. This section will enable the student to distinguish between folk dance and the so-called «oriental dance».

The editor suggest also to establish a special section for folk dance in the Ballet Institute.

4. — Section of folk arts and crafts will graduate generations of students specialized in the traditional plastic arts. It will arouse the interest in apprenticeship which depends upon direct instruction between masters and trainees.

5. — Library and archives department : such institute cannot be detached from the present «Folklore Centre», which must be adapted to the needs of the proposed institute.

The writer says that the institute must comprise a permanent museum and plan for local museums and exhibitions. In the near future an open ethnographical museum can be established within the frame of the Folklore Institute. It will give chance for post-graduates to be specialized in the various branches of folkloristics. Students from various Arab speaking countries can join in the studies and activities of the institute.



Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny
Ahmed Rousdi Saleh
Dr. Nabila Ibrahim
Fawzi El-Anteel
Dr. Ahmed Morsi

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

Office : 5, 26 July Str.
A Quarterly Magazine

No. 13
June 1970

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

